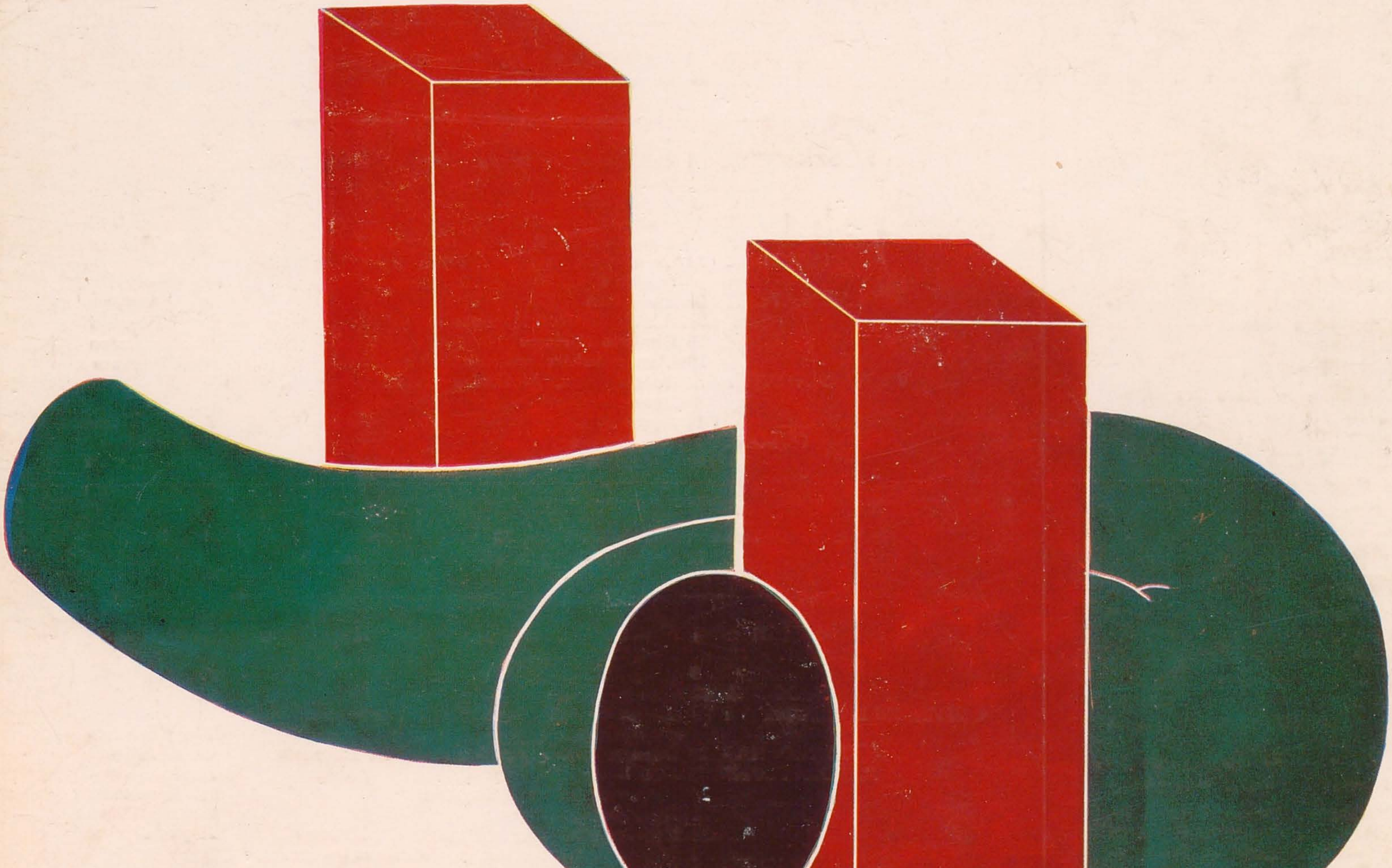
ARTA 72

ANUL XIX NR. 5/1972



ARTA 5/72

REDACȚIA

Str. Constantin Mile 5-7-9, telefon 13.75.61, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Viorel Harosa, Horia Horșia

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TECHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII
Nicolae Săndulescu, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Constantin Caradja, Ion Ivan, Constantin Nicolae

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Octavian Stăcescu, Radu Braun, Ion Ivan, Eugeniu Lupu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Mircea Corradino

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții), lei 90—6 luni

Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541 Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 72

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale, Cadran, Simeze, Agenda	
	9	Grafica	Anca Arghir
PROFIL	12	Dumitru Ghiață	Marina Preutu
SINTEZE ȘI ANALOGII	16	Opera de artă și căile dezvăluirii ei	Titus Mocanu
MEMORIAL	20	Din istoria expozițiilor bucureștene	Sașa Pană
LABORATOR	22	Ion Bitzan	Anca Arghir
	24	Debut. Nicolae Krassovski	N. Krassovski
	26	Dimitrie Hârlescu	Victor Simion
	28	Arta populară românească. Metalele	Paul Petrescu
ATELIER	32	Dorian Szász, Alexandru Călinescu-Arghira, Radu Dragomirescu	
	38	Iliri și daci	Acad. Emil Condurachi
TRIBUNA	39	Artă și vis	Nina Cassian
	40	Reflecții	Iulian Mereuță

COPERTA	I	Compoziție nr. 72, xilogravură	Ion Bitzan
	IV	Gravură din ciclul « Bucureștii Vechi »	Geta Brătescu

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales, Cadran, Cimaises, Agenda	
	9	L'art graphique	Anca Arghir
PROFIL	12	Dumitru Ghiață	Marina Preutu
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	16	L'œuvre d'art et ses voies de révélation	Titus Mocanu
MÉMORIAL	20	Un épisode de l'histoire des expositions bucarestoises	Sașa Pană
LABORATOIRE	22	Ion Bitzan	Anca Arghir
	24	Début. Nicolae Krassovski	N. Krassovski
	26	Dimitrie Hârlescu	Victor Simion
	28	L'art populaire roumain. Les métaux	Paul Petrescu
VISITES D'ATELIERS	32	Dorian Szász, Alexandru Călinescu-Arghira, Radu Dragomirescu	
	38	Illyres et Daces	Acad.Emil Condurachi
TRIBUNE	39	Art et rêve	Nina Cassian
	40	Réflexions	Iulian Mereuță

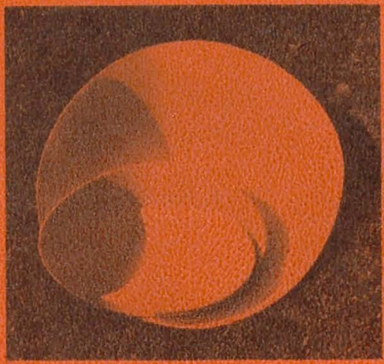
COUVERTURE	I	Composition no. 72, xylogravure	Ion Bitzan
	IV	Gravure du cycle «Bucarest d'autrefois»	Geta Brătescu

ИНФОРМАЦИЯ	1	Международные соревнования, Циферблат, Панно, Заметки	
	9	Графика	Анка Аргир
ПРОФИЛЬ	12	Думитру Гяцэ	Марина Преуту
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	16	Художественное произведение и разнообразие его проявлений	Титус Мокану
МЕМОРИАЛ	20	Эпизод из истории бухарестских выставок	Саша Панэ
ЛАБОРАТОРИЯ	22	Ион Бицан	Анка Аргир
	24	Дебют Николае Красовски	Н. Красовски
	26	Димитрие Хырлеску	Виктор Симион
	28	Народное искусство Румынии. Металлы	Пауль Петреску
АТЕЛЬЕ	32	Дориан Сас, Александру Кэлинеску-Аргира, Раду Драгомиреску	
	38	Иллирийцы и даки	Акад. Эмиль Кондураки
ТРИБУНА	39	Искусство и мечта	Нина Кассиан
	40	Размышления	Юлиан Мереуцэ

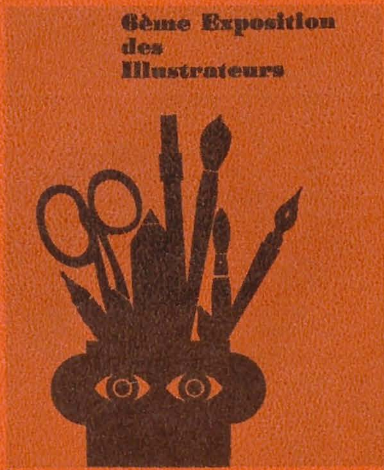
ОБЛОЖКИ	I	Композиция № 72, ксилогравюра	Ион Бицан
	IV	Гравюра из цикла «Старый Бухарест»	Джета Брэтеску

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

BOLOGNA



Galleria La Nuova Loggia din Bologna a prezentat, în perioada februarie-martie, o expoziție cu lucrări de Camilian Demetrescu. Au fost expuse forme plastice și lucrări de grafică.



În cadrul celui de-al IX-lea *Tîrg internațional al cărții pentru tineret*, de la Bologna (aprilie a.c.), fost prezentată a șasea ediție a *Expoziției ilustratorilor cărții pentru copii și tineret*. Arta românească a cărții a fost reprezentată la această expoziție prin ilustrații originale și inedite semnate de Emilia Boboia (« Punguța cu doi bani » de Ion Creangă), Geta Brătescu (« Vechi basme românești »), Ileana Ceaușu Pandele (« Cele douăsprezece fete de împărat » de Petre Ispirescu și « Povestiri » de Emil Gârleanu), Stan Done (basmul popular « Ridichea uriașă»), Agnes Lazăr (« Poveste de vară » de T. Constantinescu) și Clelia Ottone.

ROMA

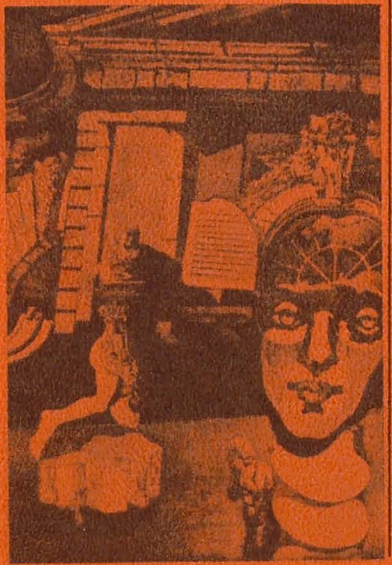
Între 4 și 20 martie a fost deschisă la *Galleria L'Ondina* din Roma o expoziție a pictorului Sorin Ionescu. Organizată cu sprijinul *Asociației italiene pentru raporturi culturale și științifice cu România*, *expoziția a cuprins o serie de tablouri realizate de artist în ultima vreme.*

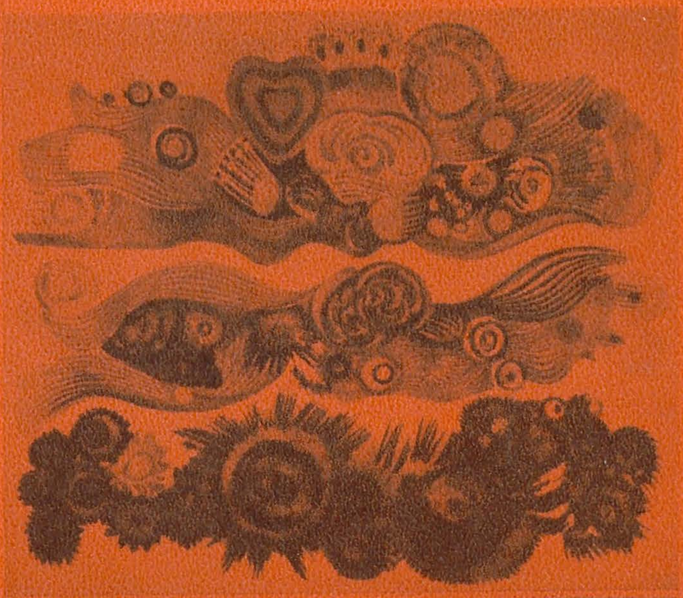
FLORENȚA

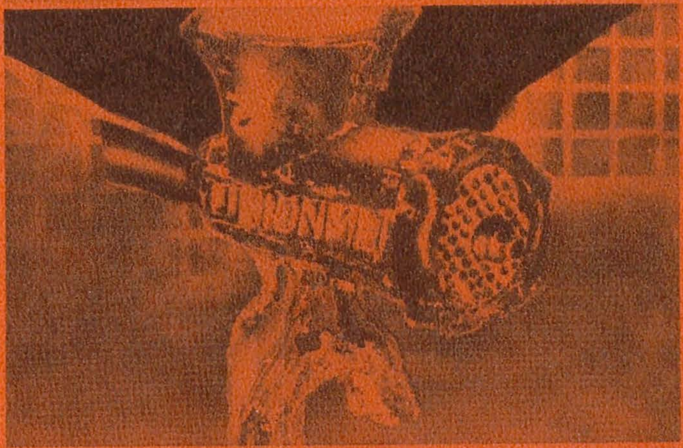
În luna mai a fost inaugurată la *Palazzo Strozzi* a treia ediție a *Bienalei internaționale de grafică*, manifestare care, în răstimpul scurt de la înscrierea ei în circuitul expozițiilor internaționale, și-a cîștigat o largă audiență în rîndul artiștilor de pretutindeni și al publicului italian.

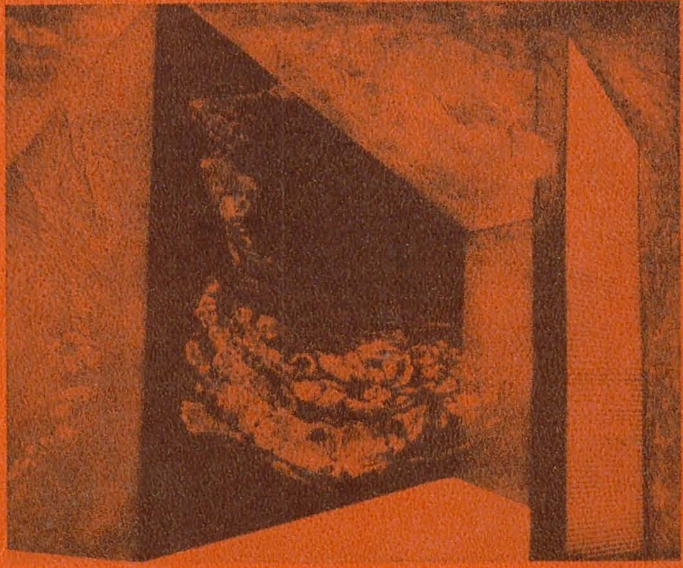
Gravura românească contemporană a fost reprezentată la această manifestare prin lucrări de Corina Beiu Angheluță, Dan Erceanu, Fred Micoș și Vanda Mihuleac.

Actuala ediție a *Bienalei*, la care participă artiști din 60 de țări, a cuprins, la « secția istorică », o expoziție retrospectivă, unde au fost prezentate lucrări realizate în anii 1940—1960. La expoziția retrospectivă, grafica românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de Gheorghe Adoc, Corina Beiu-Angheluță, Eva Cerbu, Marcel Chirnoagă, Cornelia Daneț, Vasile Dobrian, Ladislau Feszt, Mihail Gion, Octav Grigorescu, Simion Iuca, Gheorghe Ivancenco, Natalia Matei-Teodorescu, Iosif Matyas, Victor Rusu Ciobanu și Sofia Uzum.









DAN ERCEANU: *Migrație, acvaforte, acvatinta* ▲

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ: *Incursiune în microcosmos I, gravură metal*

VANDA MIHULEAC: *Portret de mașină de tocat, acvaforte, acvatinta*

FRED MICOȘ: *Zorile, acvatinta*

PARIS

Între 6 și 26 aprilie, la *Grand Palais* din Paris a fost găzduit al 83-lea *Salon de sculptură* al *Societății Artiștilor Independenți*, la care, din țara noastră, a participat, cu două lucrări, sculptorul Alexandru Brețcanu.

KÖLN

Klaus Groh a tipărit în editura M. Dumont Schauberg din Köln volumul « Aktuelle Kunst in Osteuropa, CSSR,

Jugoslawien, Polen, Rumänien, UDSSR, Ungarn» (Arta actuală în Europa de Est, R. S. Cehoslovacă, Iugoslavia, Polonia, România, U.R.S.S., Ungaria). Volumul este rezultatul unui an de serioasă documentare privind scena artistică actuală în țările numite. Sînt incluși în ordine alfabetică 87 de artiști dintre care unii aparțin unor grupuri (așa cum este de pildă Lev Nusberg, conducătorul grupului artiștilor cinetiști din Moscova, sau artiști din grupurile KÔD și OHO din Iugoslavia etc.) care au răspuns invitației lui Groh trimițîndu-i material ilustrativ și texte privind lucrările și proiectele lor.
Odată cu scurta prezentare de la începutul volumului, datorată lui Groh, acesta a reținut trei texte ale unor artiști prezentați și în cuprinsul selecției propriu-zise, dintre care primul, scris de artistul cehoslovac Josef Kroutvar, poartă un titlu sugestiv pentru criteriul întregului volum: « Möglichkeit, Experiment, Ideen und Kreationen » (Posibilitate, experiment, idei și creații). « Aktuelle Kunst in Osteuropa » exprimă în ansamblu, dincolo de eterogenitatea individualităților, unitatea unui tip de creativitate prin excelentă modern, în accepția pozitivă a termenului. Spontaneitatea, diversitatea, modul direct de a se adresa al diferiților artiști, libertatea față de mijloacele de expresie, coeficientul înalt participativ, justifică situarea întregului grupaj sub semnul apelului adresat de V. I. Lenin (și citat ca moto al volumului) pentru democratizarea artei. Caracterul volumului este implicit și uneori explicit — prin textele și proiectele trimise de artiști — legat de conceptualismul propriu unor recente orientări ale artei contemporane. Din România sînt semnalate contribuțiile lui H. Bernea, P. Neagu, Ilie Pavel. Bibliografia reflectă o bună informare a autorului; printre publicațiile consultate se numără și revista « Arta ». Volumul, editat în excelente condiții grafice, este o inițiativă meritorie și suscită un justificat interes.

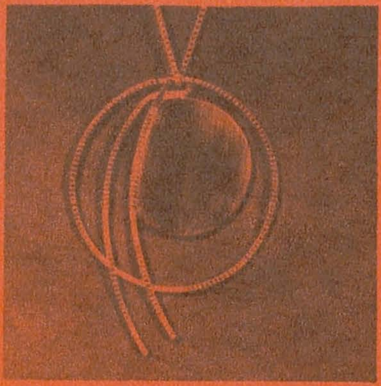
BIENNE

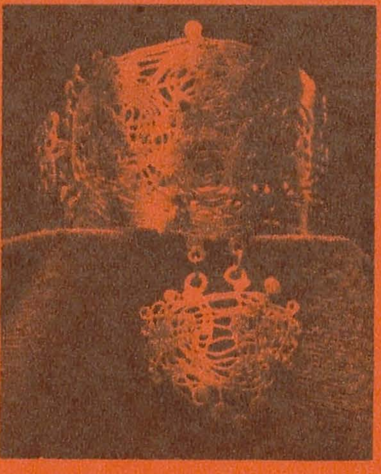
Galeria *Lydie Ray* din orașul elvețian Bienne a prezentat, între 8 și 21 aprilie, o expoziție cu lucrări de Constantin Baciu. Artistul a expus 36 lucrări de grafică de șevalet.

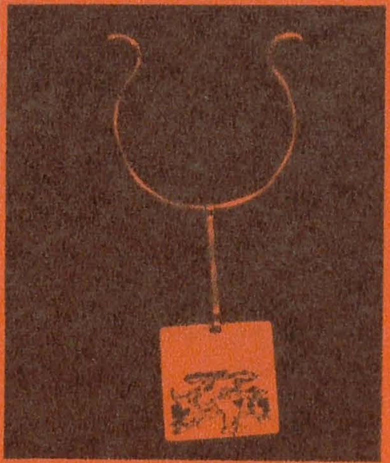
VIENA

Graphische Sammlung Albertina din Viena a achiziționat de curînd o gravură de Dietrich Sayler (*A.K. 111*, datată 1971), prezentată anterior la *Gallerie Junge Generation* din capitala Austriei.

Pictorița Jutta Pallos din Cluj a deschis, în perioada 7—25 martie, o expoziție de grafică (28 lucrări în acuarelă și 7 lucrări în tuș) la *Clubul internațional al artiștilor* de la *Palatul Palffy* din capitala Austriei.

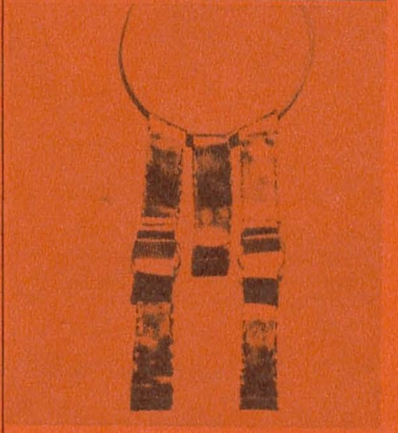






MÜNCHEN

În urma aprecierii de care s-au bucurat bijuteriile Floricăi Fărcașu la expoziția nürenbergheză deschisă în 1971 în cadrul manifestărilor *Anului Dürer*, artista a fost invitată, de *Camera pentru artizanat* din Bavaria de Nord, să participe la *Expoziția internațională de podoabe*, deschisă între 8 și 16 aprilie, cu prilejul *Tîrgului internațional de artizanat* de la München.
Colecția de bijuterii și podoabe românești a cuprins, de asemenea, lucrări semnate de Alexandru Botez, Letiția Bucur, Șerban Demetriu și Iris Stavrache.

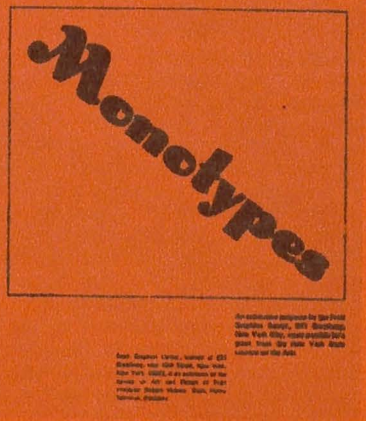


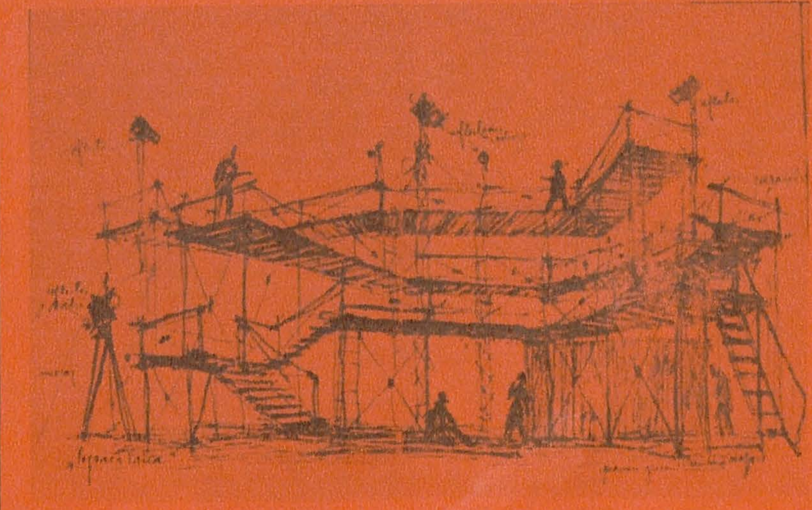
CAIRO

Galeria *Bab El Louk* din Cairo a găzduit în martie-aprilie o importantă expoziție de artă populară românească. Au fost expuse 160 de obiecte reprezentînd cultura și arta populară românească din toate zonele etnografice ale țării și ilustrînd diverse genuri și tehnici — de la bogăția și varietatea costumului popular, la covoare, scoarțe și textile din interiorul de locuit, piese din lemn și ceramică din cele mai reprezentative centre de veche tradiție din țară. Obiectele expuse au fost selecționate din colecția *Muzeului de artă populară al R.S.R.*

NEW YORK

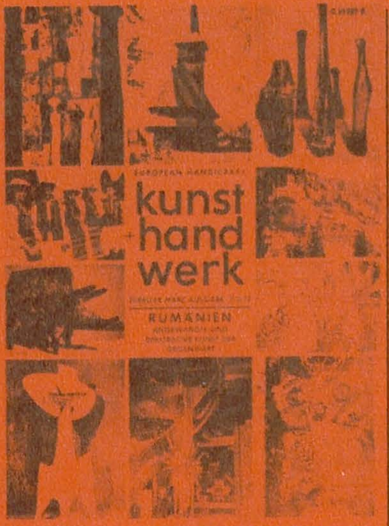
Sub auspiciile *Consiliului artelor* din statul New York, în cursul lunii februarie a fost prezentată la *Pratt Graphics Center Gallery* din New York o expoziție de monotipuri. Lucrările în număr de 50, semnate de artiști din Statele Unite ale Americii, Canada Cehoslovacia, Republica Federală a Germaniei, India, Polonia, România și Venezuela, au fost selecționate din colecțiile *Muzeului de artă modernă* din New York și *Muzeului Brooklyn*, din colecțiile de la *Forum Gallery*, *New York Public Library*, *Staempfli Gallery* etc. Printre artiștii bine cunoscuți în domeniul artelor grafice și gravurii au figurat Julius Bissier, Mark Tobey, Helen Frankenthaler, Tadeus Lapinski, Robert Malone, Bruce North, Andrew Stasik ș.a. Arta românească a monotipului a fost reprezentată printr-o lucrare semnată de Dietrich Sayler, din colecția *Muzeului de artă modernă* din New York.





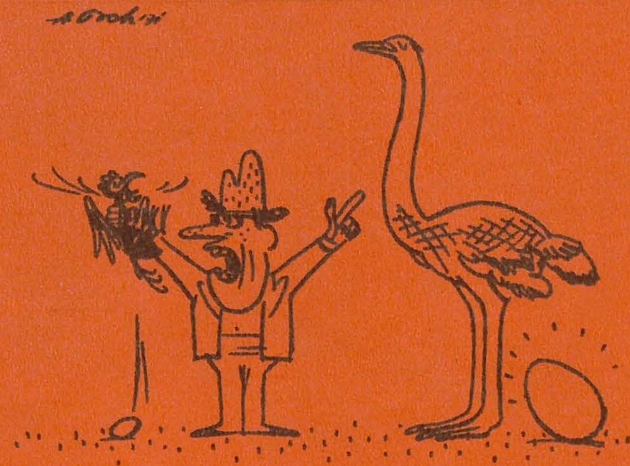
HAMBURG

Revista *Kunst und Handwerk* din Hamburg, publicație editată și condusă de arh. ing. Ludwig Schultheis, a dedicat numărul 2—3 din anul 1972 prezentării artelor decorative și aplicate românești. Cele trei articole care alcătuiesc sumarul revistei sînt semnate de Patriciu Mateescu, secretar al U.A.P. din România *(Cuvînt înainte)*, dr. Paul Petrescu *(Arta decorativă românească și tradițiile ei)* și Olga Bușneag *(Arta decorativă românească — expresie a unui puternic flux creativ)*.
Revista este ilustrată cu o selecție de 85 de imagini reprezentînd unele dintre realizările semnificative din cadrul diferitelor sectoare ale artei decorative; o pondere mare au reproducerile după piese de tapiserie și ceramică.



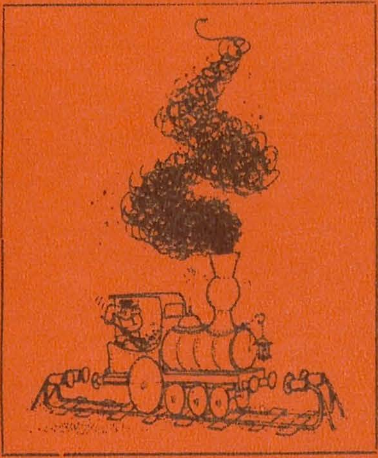
NOVI SAD

În cadrul tradiționalului festival de dramaturgie contemporană iugoslavă *Sterijina Pozorje* de la Novi Sad, se organizează de asemenea *Trienala Internațională de scenografie*. A treia ediție a *Trienalei*, consacrată decorului și costumului de teatru, patronată de *Institutul Internațional de Teatru, World's Craft Council* și *Asociația Internațională a Artiștilor Plastici* și deschisă în cursul lunii aprilie, a cuprins, conform tematicii, două secțiuni. Scenografia românească a fost reprezentată, în secțiunea consacrată decorului de teatru, prin lucrări de Miruna Boruzescu, Radu Boruzescu, Dan Cioca (în ilustrație jos), Emilia Jivanov, Doina Levința, Mihai Mădescu, Valentin Popov (în ilustrație sus), iar la secțiunea consacrată costumului, lucrări de Radu Boruzescu, Paul Fux, Rodica Hanagic și Dan Nemțeanu.



CRACOVIA

La *Expoziția internațională de desene satirice*, deschisă în cursul lunii iunie la Cracovia, arta românească a fost reprezentată printr-o selecție de 25 lucrări de A. Avram, C. Cazacu, C. Ciosu, Nell Cobar, Nicolae Corneliu, O. Covaci, A. Dragomirescu, Cik Damadian, M. Grosu, A. Lucaci, Tudor Pall, M. Pânzaru, A. Poch (în ilustrație sus), Eugen Taru (în ilustrație dr.) și Valentin Vasiliu.



MEMPHIS

Răspunzînd invitației d-lui W. E. Oates, care prezintă cu regularitate expoziții de artă românească la galeria sa din Memphis, pictorul Tanasis Fappas a expus la Memphis o selecție de 60 lucrări de pictură în ulei realizate în ultimii ani (în ilustrație, *Portret de fată*).

TEL-AVIV

Galeria *Godell* din Tel-Aviv a prezentat în cursul lunii mai o expoziție cu 50 acuarele de Ion Murariu (în il. jos). Expoziția a fost programată, în continuare, în orașele Haifa și Petach-Ticva.

CADRAN

EXPOZIȚII

Arta Coastei de Vest americane suscită un deosebit interes în Europa. La Londra (Hayward Gallery) și apoi la Bruxelles (Palais des Beaux Arts) a fost prezentată expoziția « 11 Artiști din Los Angeles », printre care figurau: Robert Irwin, Larry Bell, Bruce Nauman, Edward Ruscha, Mc Laughlin, Harisson și Wegman. În R. F. a Germaniei (Hamburg, Hanovra, Köln și Stuttgart) circulă expoziția « U.S.A. West Coast » care include și artiști absenți din expoziția de la Londra și Bruxelles printre care: Peter Alexander, Billy Bengston, Ron Davis, Ralph Goings, Joe Goade ș.a. Spre deosebire de arta Coastei de Est (New York) — axată pe expresionism abstract, pop artă, artă conceptuală — arta Coastei de Vest ar putea fi definită, desigur simplificînd, prin utilizarea de noi materiale (fibre de sticlă, plexiglas, materiale plastice, culori acrilice, email, aluminiu), prin lipsa referințelor lirice, prin ironia care instaurează distanțe în forma obiectivată. Această artă ar prefigura, după unii critici, trăsături ale artei societății post-industriale. ■

Kunsthalle din Nürenberg a prezentat, — informează *L'art vivant*, martie 1972 — sub titlul « Anotimpurile », aproape totalitatea lucrărilor lui Johannes Itten, cunoscut nu numai ca unul dintre pictorii importanți de la Bauhaus, dar și ca teoretician. Ca mărturii: sfera culorilor « în 7 gradații de luminozitate și 12 nuanțe », « Jurnalul — contrapunct al artelor plastice » din 1930, reeditat în facsimil în 1962, « Utopia » din 1921 — pe tema ritmului și a mișcării în raport cu mijloacele tipografice și culoarea. După ce a predat la Bauhaus, Itten și-a fondat o școală proprie, Ittenschule, la Berlin; apoi a fost director al școlii de desen pentru textile din Krefeld și, după ce a fost clasat, în Germania hitleristă, ca « artist degenerat » a devenit, în exil, director al Muzeului și Școlii de arte decorative și apoi al Școlii de arte textile din Zürich. ■

Jean Dubuffet a donat orașului Lausanne colecția lui de artă brută. Aceasta va fi instalată în castelul Beaulieu — după restaurare, care va dura încă aproximativ doi ani. Pînă atunci colecția continuă să fie conservată la Paris. ■

ARTA ȘI STRADA

Mass Moving a reluat ale sale « Shadow paintings» (picturile umbrei) simultan la Hiroșima, Bruxelles, Londra, Berlin, Amsterdam. Umbrele oamenilor staționînd în stradă, în stația de autobuz de exemplu, sînt, în cursul acestei acțiuni, rapid trasate în roz sau verde. O altă acțiune a fost proiectată între lunile februarie și iunie. Trei piese din poliester alb, avînd forma unor gogoși de mătase — una mai mare și două mai mici — sînt depuse într-o piață din centrul orașului Bruxelles. Una din piesele de mici dimensiuni va conține aparate permițînd reglarea temperaturii, ventilația, poziția piesei mari.
De fapt aceasta cuprinde aproximativ zece mii de gogoși de mătase adevărate «originare» din Paris. Fluturii vor fi eliberați la o dată fixată, potrivit condițiilor atmosferice. Informații mai ample vor fi publicate în revista lui « Mass Moving »: *Mîine va fi frumos*.

BIBLIOTECA

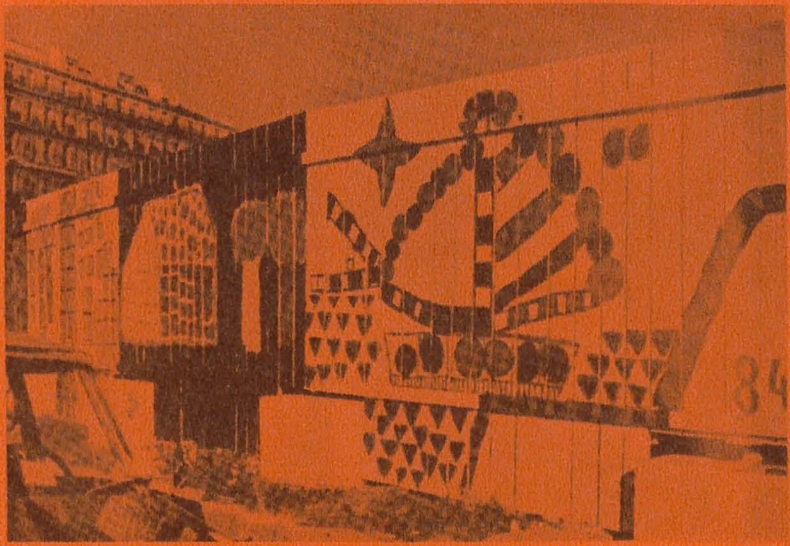
Editura Garzanti din Milano a publicat în volum acuarelele lui Dino Buzzati, expuse anul trecut la galeria Naviglio din Veneția și intitulate « Miracolele inedite ale Sfintei Rita ». Este vorba de o serie de lucrări inspirate de o carte « ex-voto » pe care scriitorul o găsise, copil fiind, în biblioteca părintească.
În « manieră de fumetti » (după « fumul » care iese din gura personajelor din benzile desenate) el ilustrează, cu binecunoscutul său gust pentru insolit și fantastic, o poveste despre « făcătoarea de minuni »: ea iese, imensă, din gîtul sticlei din care bea un alcoolic, vindecă pe un tată de familie de pasiunea pe care o făcuse pentru o vedetă de pe afișul unui cinematograf etc. ■

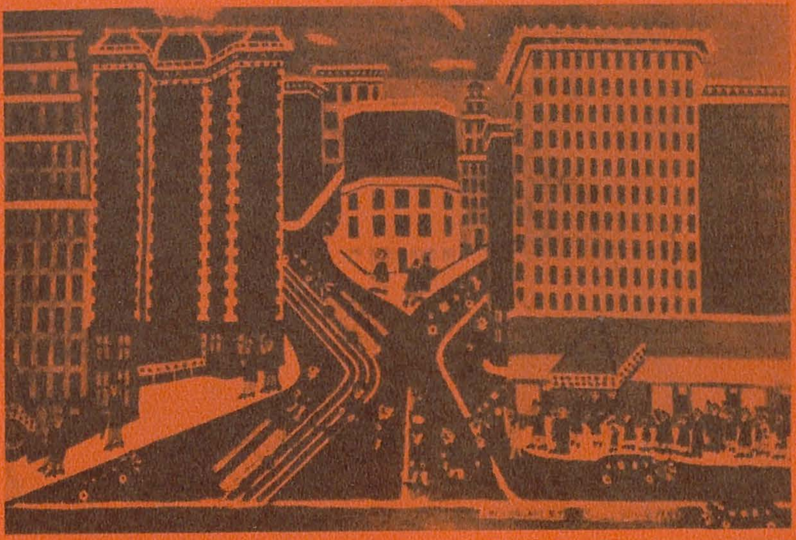
ARTĂ ȘI SPORT

Edițiile Jocurilor Olimpice desfășurate la Roma (1960), Tokio (1964), Mexico și Grenoble (1968) au rivalizat, prin efort și inventivitate, în asocierea artei și a sportului. Încă din 1894, anul în care baronul Pierre de Coubertin face să se adopte ideea restabilirii Jocurilor Olimpice, alăturarea unor « manifestări ale spiritului » la cele sportive este văzută ca necesară.
O modificare în acest sens a regulamentului are însă loc abia în 1906, după Jocurile de la Atena (1896), Paris (1900), Saint-Louis în Missouri (1904), în cadrul unei conferințe desfășurate la Comedia Franceză din Paris în vederea stabilirii modalităților de participare a artei la aceste evenimente sportive. Se instituie cu acest prilej, paralel cu concursurile sportive, și ca și ele, recompensate prin premii și medalii, cinci concursuri de arhitectură, sculptură, muzică, pictură, literatură pentru opere inedite direct inspirate de tema sportului. Primele astfel de concursuri sînt însă departe de a realiza intenția de a egala marile realizări ale antichității, așa cum își propuneau. Gusturile care prezidau erau cele ale academismului epocii; laureații poartă nume azi în general uitate. Concursurile au continuat după moartea lui Coubertin (1937) pînă în 1948. Expozițiile, care vor înlocui treptat concursurile, se dovedesc formula aptă să realizeze intențiile inițiale neînfăptuite de concursuri. În cadrul celei de a 49-a sesiuni—Atena (1954, Comitetul Internațional Olimpic reunit sub președinția lui Avery Brundage, marele colecționar american, a modificat articolul 31 din regulamentul jocurilor și astfel comitetele de organizare ale fiecărei Olimpiade sînt obligate să organizeze o manifestare sau expoziție de artă (arhitectură, muzică, literatură, pictură, sculptură, filatelie sportivă, fotografie), sub rezerva aprobării Comitetului Internațional olimpic. Cea de a 20-a ediție a Jocurilor Olimpice, care se va desfășura în vara aceasta la München, pregătește ca expoziție principală o manifestare cu tema « culturile lumii și arta modernă », o alta din cele șase programate va avea ca temă « O sută de ani de săpături germane la Olimpia ». Pe lîngă afișele propriu-zis sportive, Comitetul Olimpic a cerut unui număr de 28 de artiști din toate țările (printre care se află Hartung și Kokoschka, Albers și Vasarely, Chillida și Allen Jones) litografii și serigrafii inspirate din ideea olimpică. Cincizeci de tineri artiști vor fi invitați la München la sfîrșitul lunii august pentru a discuta pe această temă. Cei mai prestigioși cineaști din lume (de la Bunuel la Bergman) își vor da concursul pentru a realiza împreună filmul Jocurilor Olimpice. Manifestărilor teatrale și muzicale și în general celor de « animație » li se acordă o importanță deosebită. În parcul olimpic de la Oberwiesenfeld, arhitecți și ingineri studiază structurile de « plein-air » susceptibile să permită toate formele de spectacole, inclusiv improvizațiile în cadrul cărora vor fi reuniți actori și spectatori. ■

ARTA ȘI COPIII

S-ar părea că succesul întîlnirilor copiilor cu arta modernă este asigurat pe de o parte de lipsa lor de prejudecăți, pe de alta de spontaneitatea și inventivitatea artei moderne. Experiența vizitării Bienalei de la Paris, din toamna '71 de către un grup de 90 de copii între 6—9 ani, și aceea a vizitării de către un alt grup a sălilor de sculptură de la Musée d'Art Moderne din Paris (relatate în *Chroniques de l'art vivant* de pictorul Cueco și de Marie Serrey, însoțitori ai acestor grupuri) semnalează totuși faptul că asemenea întîlniri prilejuiesc reacții neprevăzute, « receptarea » petrecîndu-se în condiții care pun în discuție atît funcțiile tradiționale ale muzeului cît și educația preșcolară și școlară a copiilor. Pentru a facilita contactul lor cu arta modernă într-o atmosferă de libertate care să le stimuleze propria creativitate, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a creat în 1970—1971 o secție specială pentru copii între 4—12 ani. Întîlnirile — vizite gratuite, lipsite de caracterul didactic al altor manifestări — urmăresc stabilirea unei relații directe prin intermediul jocului între micii vizitatori și opera de artă. Într-una din cele două săli rezervate se află lucrări de grafică, pictură, sculptură, artă constructivistă (împrumutate sau donate de artiști): Joël Stein, Bricq, Lapoirie, Vasarely, Constantin Xenakis. Prin specificul lucrărilor expuse (geometrism, cinetismul efectelor luminoase — însoțite de sunet — în cazul sculpturii lui Xenakis, construcția modulară a unora, la care copiii sînt chemați să contribuie), sala creează posibilitatea unei familiarizări participative a copiilor cu arta. Un alt spațiu din muzeu este rezervat unui « atelier » în care copiii pot — cu materiale aduse de ei — să picteze, să deseneze, să compună colaje sau sculpturi, care pot fi apoi expuse. Organizarea unor expoziții temporare — așa cum a fost aceea din februarie-martie 1971 « Alfabetul Soniei Delaunay » care a întrunit într-o sugestivă sinteză audio-vizuală elementul didactic cu cel estetic — ar completa în mod armonios tentativa de la Musée d'Art Moderne. Pentru înnoirea și lărgirea funcțiilor muzeului, într-o ordine de idei care o include desigur și pe aceea a receptării artei de către copii, Danièle Giraudy, creatoarea primului Muzeu al copiilor din Franța, subliniază necesitatea formării unor « animatori » capabili să facă legătura între instituția muzeului și public, necesitatea unei mai mari accesibilități a colecțiilor, a unei educații prin care vizitatorii să descopere utilizarea, în noua concepție, a muzeului: acesta devine loc de interacțiune, mod de expresie social, pierzîndu-și caracterul de depozit inert. Un asemenea program pedagogic se desfășoară experimental într-o serie de țări, cu grupuri limitate de copii: în « săli de inițiere » aceștia iau contact direct cu obiectul pe cale tactilă și nu numai vizuală; o serie de jocuri sînt organizate, în cursul cărora copiii devin creatori « colectivi » în desen, decorație sau spectacol; « animatorii » sînt formați prin practicarea diferitelor tehnici artistice. La Houston (S.U.A.), în cadrul expoziției For Children (august 1971) — pe care asigurările au refuzat să o ia în sarcină — lucrările au fost prezentate astfel încît au cerut copiilor un efort fizic pentru a le putea vedea: să urce o scară, să treacă printr-un tunel, să se orienteze într-un labirint.
La Washington și Brooklyn, obiectele expuse au fost mimate de copii a căror expresie corporală a fost antrenată astfel în acest joc al unei receptări vii. La Boston, cel mai vechi muzeu pentru copii, împreună cu cel din Brooklyn, se organizează expoziții care stimulează curiozitatea, amuză și dezvoltă sensibilitatea copiilor. Lucrări de artă, plante, obiecte mecanice sînt amestecate liber pe o temă înnoită lunar. Muzeul dispune de asemenea colecții speciale (KITS) care sînt împrumutate școlilor, și de un muzeobuz. ■





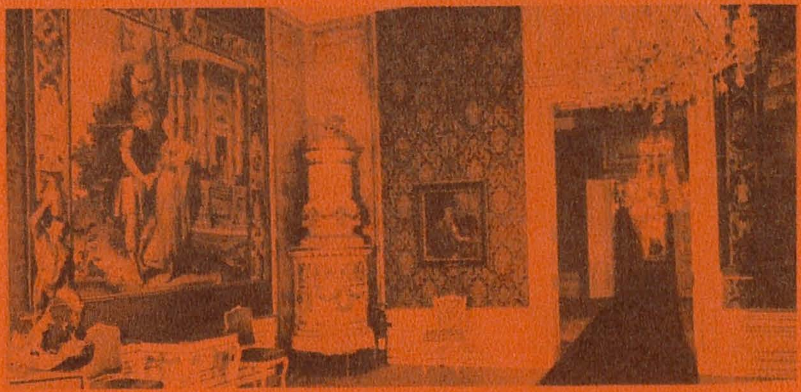
ARTA INSITICĂ

Ce este *arta insitică*? Termenul — aflăm din introducerea semnată de Ştefan Tkáč în buletinul semestrial *Insita*, editat de Cabinetul internaţional al artei insitice, fondat pe lîngă Galeria Naţională Slovacă din Bratislava — derivă din latinescul *insitus*, ceea ce semnifică înnăscut, neformat, original, sincer şi tinde să acopere domeniul populat de artiştii numiţi « laici de duminică, pictori de ocazie, pictori cu inimă pură sau „sfîntă", artişti din instinct sau naivi, primitivi sau chiar artişti neprimitivi ». Faţă de confuzia terminologică existentă şi de posibilele nuanţe peiorative, aceasta este o formulare mai largă pe care nu o are simpla noţiune de «naivitate», un termen adecvat unei întregi sfere de asociaţii, convenabilă pentru polisemia ei. Arta insitică este un grup de fenomene de caracter individual, care se distinge de convenţiile admise. Creatorii insitici sînt totuşi universali în ciuda faptului că operele lor se găsesc în contradicţie faţă de curentele predominante ale artei moderne... «Arta insitică este recunoscută ca un fenomen artistic bucurîndu-se de drepturi depline şi care, în istoria artei contemporane, şi-a dobîndit un drept de cetate durabil». Buletinul (au apărut pînă acum două numere) va cuprinde, în afară de informaţii, « articole şi studii, soluţii la problemele diferitelor ramuri ştiinţifice în legătură cu arta insitică. Aceasta va furniza o bază de interpretare pentru noi puncte de vedere etnografice, antropologice, psihologice, sociologice şi de istorie a artei ». Transcriem cîteva titluri: Josef Čapek, *Pictorii poporului*, fragmente din « Arta cea mai modestă », 1919; o « recapitulare » a rezultatelor primelor două trienale cu prezentarea laureaţilor; Jean Dubuffet, *Pentru arta pură*; Ksawery Pinovchi *Despre fenomenul unei « alte » arte*; extrase din revistele de artă (între care şi articolul lui Ion Frunzetti apărut în Arta Plastică nr. 1/1964). ■

1 Ţintă de tir, Muzeul morav din Brno.
2 Israel Litwak: Piaţă, ulei (S.U.A.).

MISCELLANEA

În 1912, la renovarea palatului primăriei din Bratislava, s-au descoperit, sub tapete, şase tapiserii — cea mai mare de 420 × 300 cm — înfăţişînd cunoscuta legendă a lui Hero şi Leandros. Tapiseriile, executate în 1630 la atelierele din Mortlak de lîngă Londra, după cartoanele lui Francisco Cley din Rostock, care a studiat în Italia, au aparţinut cardinalului Mazarin, apoi cardinalului Josef Bathany, constructorul palatului ce i-a servit ca reşedinţă de iarnă. O colecţie asemănătoare, dar incompletă, există în palatul regal din Drottmingholm de lîngă Stockholm. Aceste tapiserii, care au fost ascunse în timpul războaielor napoleoniene pentru a se evita « colecţionarea » de către Napoleon, au fost evaluate în 1948 la 100 000 000 coroane de atunci. ■



SIMEZE

TANASIS FAPPAS

Aprilie

Sala Cassandra. A treia expoziţie personală, 60 lucrări de pictură în ulei.

1

VILHELM KAROLY

Aprilie

Casa de cultură « Petőfi Sándor ». A doua expoziție personală, 13 lucrări de pictură în tehnici combinate (fig 1).

EDIT BOTÁR

Februarie-martie

Cluj. A patra expoziție personală, cu 27 monotipii și 63 picturi în acuarelă (fig. 3).

RODICA BONDI

Martie-aprilie

Simeza. A patra expoziție personală cu 23 lucrări de pictură (fig. 4).

CAROL PLEȘA

Martie-aprilie

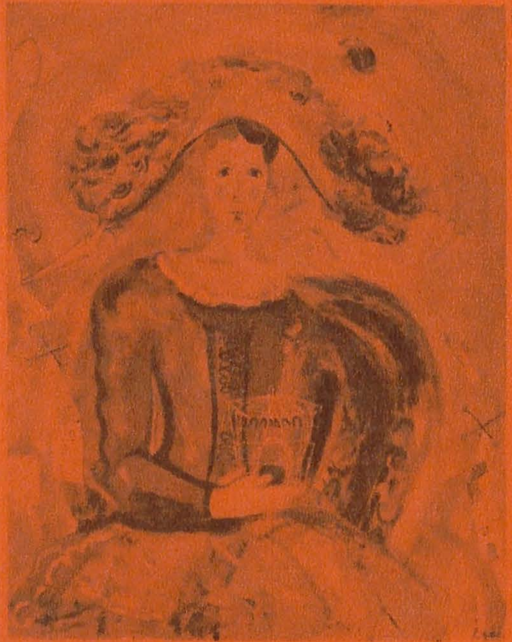
Cluj. A zecea expoziție personală, cu 53 lucrări de pictură și 20 sculpturi (fig. 5).

CAROLINA IACOB

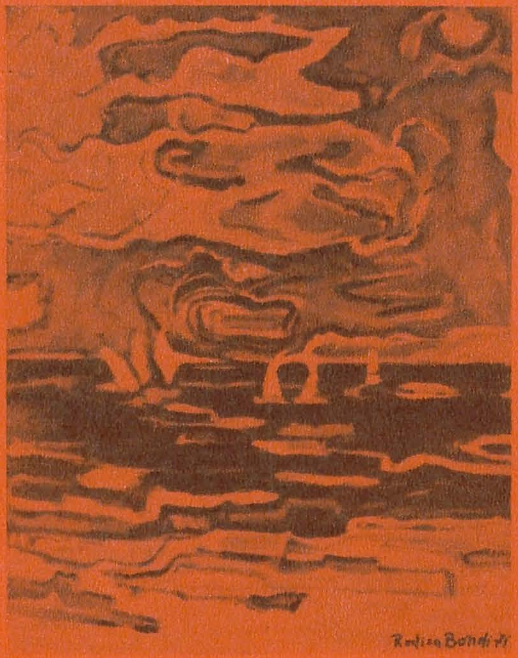
Martie-aprilie

Simeza. A doua expoziție personală cu 26 lucrări de pictură (fig. 2).

2



3



4

5

EXPOZIȚIE DE GRUP

Aprilie

Galateea. Tudor Tudan (5 lucrări de pictură); Vladimir Streleț (5 lucrări de pictură); Silviu Oravițan-Crețu (5 lucrări de pictură).

9 ARTIȘTI DIN R.S.F.R.

BUCUREȘTI, ORIZONT, aprilie, 1972

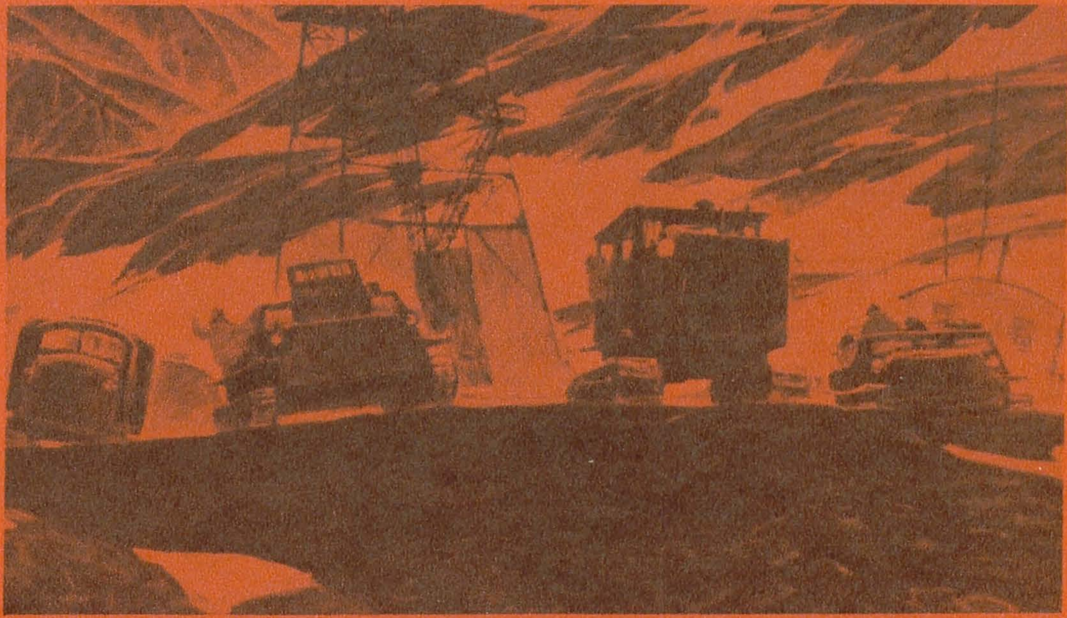
Este comun, pictorilor expozanți, un lirism nedisimulat, transcris în funcție de predispoziția temperamentală a artistului; există apoi o anume sobrietate (uneori chiar monumentalitate) a compozițiilor, a atitudinilor personajelor portretizate, o seriozitate gravă, trăsături definitorii pentru creatori, a căror formație s-a desfășurat în atmosfera aspră a Nordului rusesc.

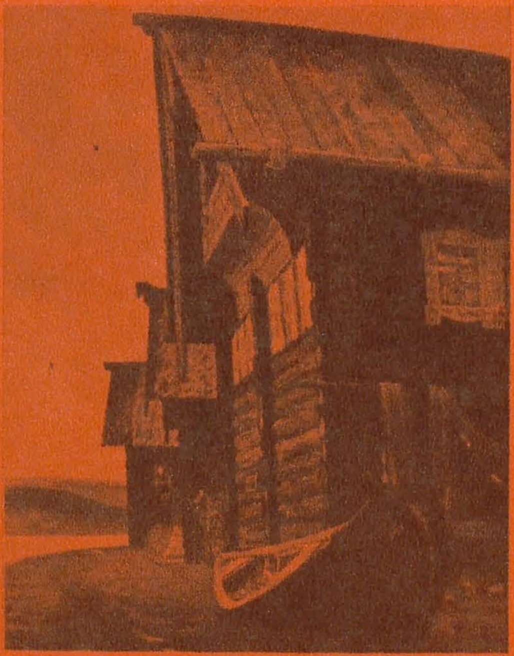
De la lirismul mai evident, nuanțat coloristic, al unor pictori ca Efim Zverkov și Valentin Sidorov, artiști de sensibilitate oarecum impresionistă, pînă la compoziții mai insistent arhitecturate în sens constructiv ale lui Sulo Üntunen, Boris Pomorțev sau Vladimir Stojarov, peisajul trece prin toate mediile caracteristice ale regiunilor septentrionale rusești, însoțit de descripții sigure, esențializate, de o deliberată intenție de atmosferizare.

În domeniul compozițiilor cu personaje și al portretului, Stanislav Torlopov, Rem Ermolin sau Folke Nieminen au înțeles să evite facilitățile unui narativism elementar fie printr-o inspirată ritmică a gesturilor personajelor, în concordanță cu ideea tabloului, fie printr-o foarte sigură stăpînire a mijloacelor de expresie în vederea individualizării portretistice, a decantării unor trăsături psihice particulare.

Pe aceeași linie a portretisticii se poate remarca vigoarea stenică, pregnanța volumului plastic în lucrările celui de-al nouălea artist expozant, sculptorul Leo Lankinen.

Expoziția — care a cuprins 34 lucrări de pictură și 8 lucrări de sculptură — a încercat și a reușit să configureze aspectul acestei arte bazate pe forța vitală a unui realism ce-și afirmă posibilitățile expresive (În ilustrație: lucrări de Boris Pomorțev, Stanislav Torlopov, Valentin Sidorov, Vladimir Stojarov.) M.T.





AGENDA

Între 27 aprilie și 11 mai ne-a vizitat țara, în cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din România și din Uniunea Sovietică, o delegație din care au făcut parte pictorii Boris Milikov, Valentin Gelombiev, criticii de artă Vladimir Tolstoi, Anatoli Strigalev și sculptorul Tengiz Gviniașvili. Obiectivul principal al programului delegației sovietice l-a constituit schimbul de experiență cu artiștii români și documentarea în domeniul artelor monumentale, al raportului dintre arhitectură și artele plastice. Oaspeții au participat, la sediul *U.A.P.*, la o întîlnire cu artiști și critici de artă români, cu care prilej au fost vizionate o serie de filme documentare românești, proiecții de diapozitive reprezentînd monumente și lucrări de artă monumental-decorativă din București și Galați precum și aspecte din expoziția «*Brâncuși*» deschisă în 1970 la București; în același timp, au fost proiectate o serie de diapozitive cu lucrări de artă monumentală sovietică. În Capitală, oaspeții au vizitat *Muzeul de artă al Republicii, Muzeul Satului, Muzeul de istorie al Republicii Socialiste România, Muzeul brâncovenesc de la Mogoșoaia*, diferite colecții de artă precum și atelierele unor artiști bucureșteni. În țară, delegația sovietică a vizitat litoralul românesc al Mării Negre, orașele Iași, Rădăuți, Suceava, monumente din nordul Moldovei și Tabăra de sculptură de la Măgura-Buzău.

Răspunzînd invitației *Comitetului de organizare* a celei de a patra ediții a *Bienalei internaționale de gravură* de la Cracovia, graficianul Gheorghe Ivancenco a întreprins, între 14 și 18 mai, o călătorie în Polonia. Artistul român a participat la vernisajul *Bienalei* care a avut loc într-un cadru festiv la 16 mai a.c.

Cu prilejul expoziției jubiliare a artiștilor ucraineni, deschisă în primăvara acestui an la Moscova, criticul de artă Eleonora Costescu a întreprins o călătorie în U.R.S.S., între 10 și 24 mai. Vizita a avut loc în baza *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Uniunea Sovietică.

În cursul lunii mai ne-au vizitat țara T. Osterloff și T. Rowney, reprezentanți ai firmei britanice «George Rowney», cunoscută prin activitatea de producție și desfacere, de aproape două secole, în domeniul culorilor și ustensilelor necesare picturii. La 16 mai, cei doi oaspeți au prezentat, în cadrul unei conferințe ținute la sediul *U.A.P.* din București, produsele firmei, în program fiind înscrisă și proiectarea unui film documentar despre culorile acrilice.

În cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și U.R.S.S., graficienii Ala Jalea Popa și Mircea Bălău, președinte al U.A.P. — Filiala Cluj, au întreprins o călătorie în U.R.S.S., între 12 mai și 2 iunie, cu prilejul vernisajului expoziției de grafică contemporană românească, care a avut loc la Moscova la 16 mai.

PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI PE ANUL 1971

Într-un cadru festiv a avut loc, la 12 mai a.c., la sediul *Uniunii Artiștilor Plastici*, decernarea *Premiilor U.A.P. pe anul 1971*.

Au fost acordate următoarele premii:

PREMIUL UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI: *Ion Gheorghiu*, pentru întreaga activitate artistică și pentru participarea la expozițiile din țară și străinătate în 1971.

PREMIUL PENTRU PICTURĂ: *Georgeta Năpăruș-Grigorescu*, pentru lucrările prezentate la expoziția Semicentenarului P.C.R., Salonul de pictură și sculptură al Municipiului București și pentru participarea la Bienala de pictură de la Sao Paulo 1971.

PREMIUL PENTRU SCULPTURĂ: *Constantin Popovici*, pentru lucrarea *Electrificare* de la barajul Argeș și pentru monumentul *Bacovia* din Bacău.

PREMIUL PENTRU GRAFICĂ: *Radu Dragomirescu* și *Radu Stoica*, pentru lucrări de grafică publicitară realizate împreună în cursul anului 1971.

PREMIUL PENTRU ARTĂ DECORATIVĂ: *Șerban Gabrea*, pentru lucrarea de tapiserie prezentată în expoziția Semicentenarului P.C.R. și expusă la Muzeul de artă al Municipiului București-colecția Simu.

PREMIUL PENTRU ARTĂ MONUMENTALĂ: *Gheorghe Iacob*, pentru ansamblul de panouri în mozaic de piatră de la sediul forurilor politico-administrative Ploiești.

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE: *Mircea Marcaboji*, pentru scenografia la piesele *Cadavrul viu* de L. Tolstoi, *Furtuna* de Shakespeare și *Catihetii din Humulești*.

PREMIUL PENTRU CRITICĂ: *Anatol Mândrescu*, pentru studiul consacrat lui Theodor Pallady (volum apărut în 1971) și activitatea din cadrul redacției revistei «Arta».

PREMIUL TINERETULUI: *Ștefan Câlția*, pentru lucrările prezentate la expoziția personală din 1971 și pentru participarea la Salonul de pictură și sculptură al Municipiului București.

PREMIUL PENTRU MEȘTERI POPULARI: *Pavel Terțiu*, din Neruja-Vrancea, pentru contribuția adusă la conservarea și reînnoirea creației în domeniul măștilor populare și *Sütö Bela* din Virghiș-Cluj, pentru crestături și sculpturi în lemn.

PREMIUL CRITICII: *Ion Bitzan*, pentru spiritul novator, curiozitatea tehnică, varietatea căutărilor vădite în creația sa prezentată la expozițiile de la Amsterdam și Düsseldorf și pentru rezultatele importante dobîndite în gravură.

PREMIUL REVISTEI «ARTA»: *Paul Gherasim*, pentru lucrări realizate în cursul anului 1971 și prezentate în revista «Arta» nr. 7 din 1971.

GRAFICA

,,Știința desenului sau a liniei . . . este izvorul și esența oricărui fel de reprezentare, așa după cum e și rădăcina tuturor științelor''. MICHELANGELO

Există, s-a spus, o vreme a arhitecturii, o vreme a picturii, o vreme a sculpturii. A noastră s-ar părea să fie o vreme a graficii. De n-am cita decît invazia liniei funcționale implicată în sistemele signaletice, de n-am admite decît prestanța liniaturii de tip inginerесc, implicată în artă, si încă am avea temei pentru atare afirmație. Acest « imperialism » este favorizat de evoluția obiectivă a artei — abolirea granițelor între speciile vizualului: al lor cel mai mic comun multiplu — semnul — coincide cu o unitate de expresie ce s-ar cuveni numită « grafem ». Se poate releva în substratul artelor vizuale o structură, discursivă ori constructivă, *de grafeme*, acționînd ca o rețea de nuclee care asigură sensul și acuitatea informației în lumea contemporană. E măsurabil faptul că în numeroase direcții ale artei actuale, figurative sau non-figurative (în imaginea pe care criticii americani o numesc « post-painterly », în pop-arta care include stilul benzilor desenate, în pictura abstract-expresionistă) sarcina apelului afectiv și intelectual este preluată de elementul grafic, fenomen direct legat de doctrinele circulației largi a artei care se refuză condiției de obiect de posesiune și stocaj. Actualitatea graficii e astfel rezultatul unei situații social-istorice al cărei cîmp depășește mult domeniul esteticului. Limbajul sistemelor cibernetice e grafic; limbajul statistic de asemenea. Grafica e solventul literaturii « digest » transformată în « benzi ». Acestea nu-s doar evidențele unei morale a cantificării, ori consecințele unei ere a vitezei, ci și manifestarea specifică a nevoii de explorare, de comunicare a umanului, mereu reafirmată în artă, de data aceasta prin mentalitatea noului pozitivism. Discreditul « artei de senzație » denotă și el foamea pentru o cunoaștere mai obiectiv întemeiată decît pe documentele sensibilității. Fără a rezolva criza artei, grafica menține metabolismul socio-cultural al artei. Vorbind astfel, diluăm conceptul profesionist de grafică, legat de servituți instrumentale și stilistice instituționalizate, și tindem a-i extinde aria pînă la limitele vizualului însuși: grafia acceptată ca « grad 0 » al vizualului, cu sens intranzitiv — nu a scrie ceva, nu sarcină ideogramatică, ci « scriitură », manifestare minimă, ireductibilă a comunicării. Doar fiindcă e resimțit cu această calitate intrinsecă de *proces* semiologic, gestul grafic poate participa deopotrivă în mesajele estetice și în sarcinile operatorii.

■

Idealul de obiectivitate al artei actuale se afirmă și prin atitudinea pe care o ostentează ea față de această capacitate semnificantă a traseelor: mecanicitatea provocatoare a imaginii simili-publicitare semnifică voința-de-artă supusă detașării de ,,eu'', în timp ce nervul grafic al conceptualiștilor e un manifest pentru energia comunicabilă. Dar nici în cele mai obiective situații ,,grafemul'' nu se sustrage condiției prime de a fi informat cu ,,modelul intern'', de a transcrie ,,pulsiuni''. În imaginea figurativă, calitatea traseelor formează un discurs persuasiv și conduita mec-artei, citatul publicitar ori diagramatic, (rastere, grafice etc). folosesc acest avantaj al conotației purtată de procedeu, conectează la rețeaua sensurilor un releu socio-cultural de referințe la tehnologia informației. Conform tezei lui Mc Luhan, aici « mijlocul e mesaj »: procedeele « reci » ale comunicării se constituie în sens secund, aduc simptomul civilizației specifice, afirmă simbolic și dramatizează integrarea în lumea istoric-materială. Procedeul tehnic primește astfel un rol de « ghid structural anterior », conducînd în limbaj efigia abstractă a omului-concept politic. Imaginea voit banală, reprezentarea tautologică în maniera « benzilor desenate », la artiștii pop, include factorul acestei expresii critice; rasterul, fotograma etc. nu mai sînt simple mijloace, ci sînt citate tendențioase. (Nu se « exprimă » ceva prin metode publicitare, ci se comunică realitatea mentalității publicitare) În mesaj, procedeul grafic mecanizat devine *icon*, parte din iconografia unei lumi și semn al acesteia. Automatizarea ductului și amprentei anulează încărcătura psihică a traseelor manuale, în schimb crește încărcătura socială a procedeelor. Astfel non-expresivitatea este recuperată ca « informație » și, în economia mesajelor artistice, se conservă comunicarea despre om. Cu toată frigiditatea ostentativă a ductului mecanic, arta mașinală (însuși experimentul cibernetic) păstrează culoarea omului. Se potrivesc iar vorbele lui Rimbaud de acum 101 ani: « Dacă alama se pomenește trîmbiță, nu-i meritul ei . . . Asist la explozia gîndirii mele: o privesc, o ascult . . . Dacă aportul ei din adîncuri are o formă, va rezulta formă; dacă aportul ei e inform, va rezulta informul». Analog, aportul din zonele civilizației.

■

« Totalitarismul » graficii se lămurește și prin condiția receptării. E de mult asimilat în codul *lecturii* desenului, concomitent cu decriptajul iconografic, un reper grafologic. Abstractismul gestual confirmă valoarea acestui instrument de apercepție. La « repertoriul » lecturii stilistice se adaugă sugestiile noi filtrate în estetică și critică din domenii limitrofe — lingvistica structurală și teoria comunicării de mesaje; se știe că ele au determinat o conștiință semiologică, difuză în cultură, și care controlează faptele spontane ale limbajelor. Contagiunea aceasta e foarte virulentă în domeniul lecturii mesajelor graficii, dat fiind că « grafemul » e o unitate comună pentru diferitele sisteme de analiză a actului de expresie/informație/comunicare. Valoarea antropologică a desenului înțeles ca scriitură, disponibilă pentru mesaje, e însă cunoscută de mult, și azi doar exacerbată prin acumularea manifestărilor ei. (Să observăm frecvența segmentului « grafie » în terminologie — de la « coregrafie » la « cinematografie », de la « caligrafie » la « stenografie » etc. — comparabilă cu frecvența morfemului « logie », revelatoare pentru exacerbarea conștiinței critic-analitice, însoțind faptele umane de imediata lor transpunere în plan secund, ca un fel de vivisecție narcisică a speciei vorbitoare.) E sigur că prezența factorului « grafie » anunță totdeauna demersul de informație. Vasari încă, din unghiul raționalismului renascentist, prefigura atare conștiință a desenului: «Principiu creator și vitalizant al picturii și sculpturii, și-a posedat dintru început deplinătatea ». Din unghi lingvistic, această « plenitudine » e primită drept complexitate structurală a graficii **. Nu-i vorba de o extrapolare a criteriilor lingvisticii, de o metaforă critică, ci de o pertinență obiectivă a analizei lingvistice aplicată la grafica-limbaj. Limba ca « dublu sistem de articulare » (în planul expresiei spontane și în planul codificării ei formale) explică în chip propiu și dubla funcție a desenului — ca explozie gestuală transportînd mesaj psihic și ca organizare vizuală care îl codifică și socializează. În grafică, dată fiind simultaneitatea imaginii vizuale, cele două articulații își vădesc, mai distinct decît în vorbire, sincronia dintre aportul expresiv și ordonarea lui convențională. Cei vechi intuiau cu multă claritate această funcționare a desenului. O găsim atestată naiv în secolul XVII, la pictorul Charles Le Brun, care specula în manieră carteziană: « Trebuie să știm că există două feluri de desen: unul intelectual și unul practic », primul « depinde numai de imaginație » (factor irațional), și ,,*e difuz în toate producțiile spiritului*'' (s.n.) celălalt și de abilitatea mîinii (factor convențional). Dubla natură a graficii-limbaj e fructificată în criteriul clasicist: « Cînd desenez, scria Flandrin în preajma lui 1850, dau măsura nu atît a ochiului meu cît a inteligenței și a facultăților sufletești. Operelor frumoase ca desen nu le mai cerem nimic, pentru că ele au prins *latura expresivă* (s. n.) a lucrurilor ». Théophile Gautier, poetul, deduce o normă critică din virtuțile sălbatice ale desenului ca limbaj complet: « Dați-i lui Michelangelo o bucată de cărbune . . . Nici în cel mai desăvîrșit tablou nu va obține efecte mai puternice. Între gîndirea sa și public, nu va fi decît *semnul grafic cel mai indispensabil* » (s. n.) și această simplă lume ne va introduce într-o lume gigantică». . . Meissonier crede în informația genuină a scriiturii: « O linie, *fie și informă* (s. n.) *dă o idee mai exactă* despre lucruri decît fraza cea mai armonioasă ». Toate acestea făceau parte din sindromul culturii dominată de psihologia experimentală, în care grafologia căpăta credit de disciplină, în care părtinirea pentru omul pur anunță curiozitatea pentru fenomenele cercetate de filozofiile culturii, în care punctul de vedere simptomatologic se infiltra în istoria de artă (spre a ajunge să întemeieze din desenul-limbaj criterii de clasificare stilistică). Morala acestei fabule, stă, evident, în aceea că trebuie să recunoaștem, în contextul socio-cultural în care se plasează creația grafică, motivele extra-artistice ale interesului nostru acut față de desen, sub auspiciile unei gîndiri dominată de conceptele semiologiei.

■

Reproducerile care însoțesc acest « flash » (inclusiv coperta IV) sînt alese din Salonul de grafică 1972 de la sala Dalles. Ele ni s-au părut a marca distinct — chiar dacă involuntar — conștiința funcționării graficii în felul « sistemului dublu articulat » al limbii. Sinteza organică estetic — semantic în opera grafică generează un sentiment de necesitate al acestei manifestări umane.

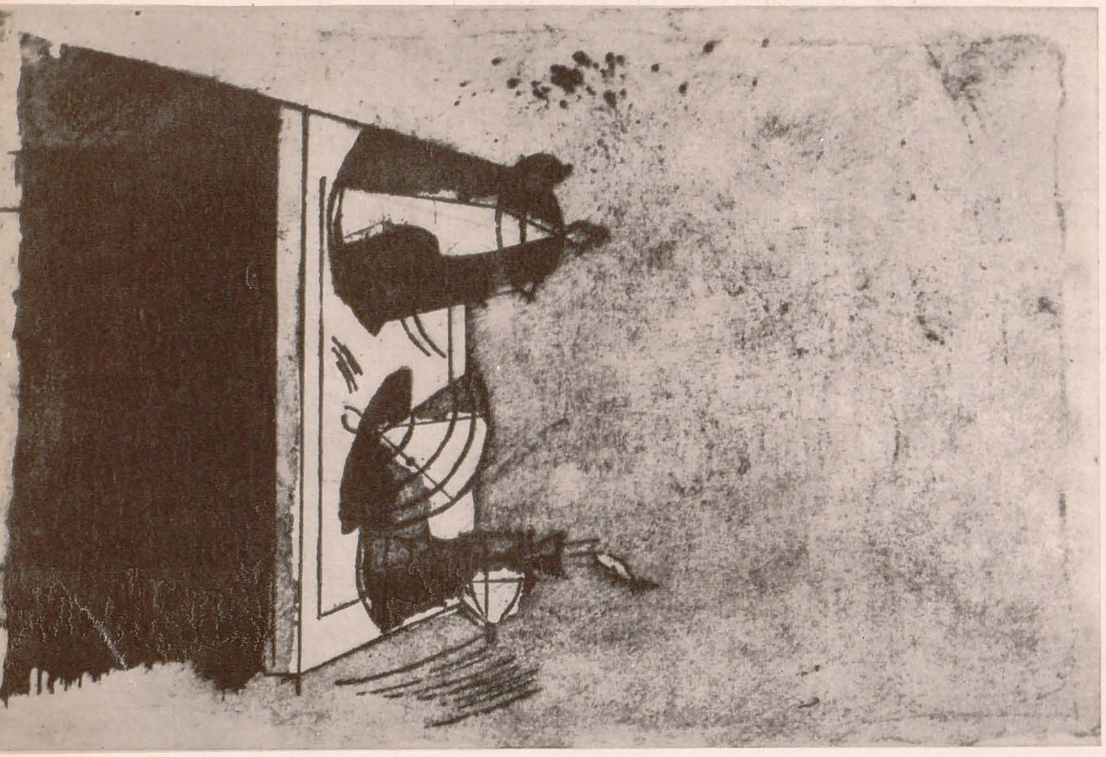
ANCA ARGHIR

---

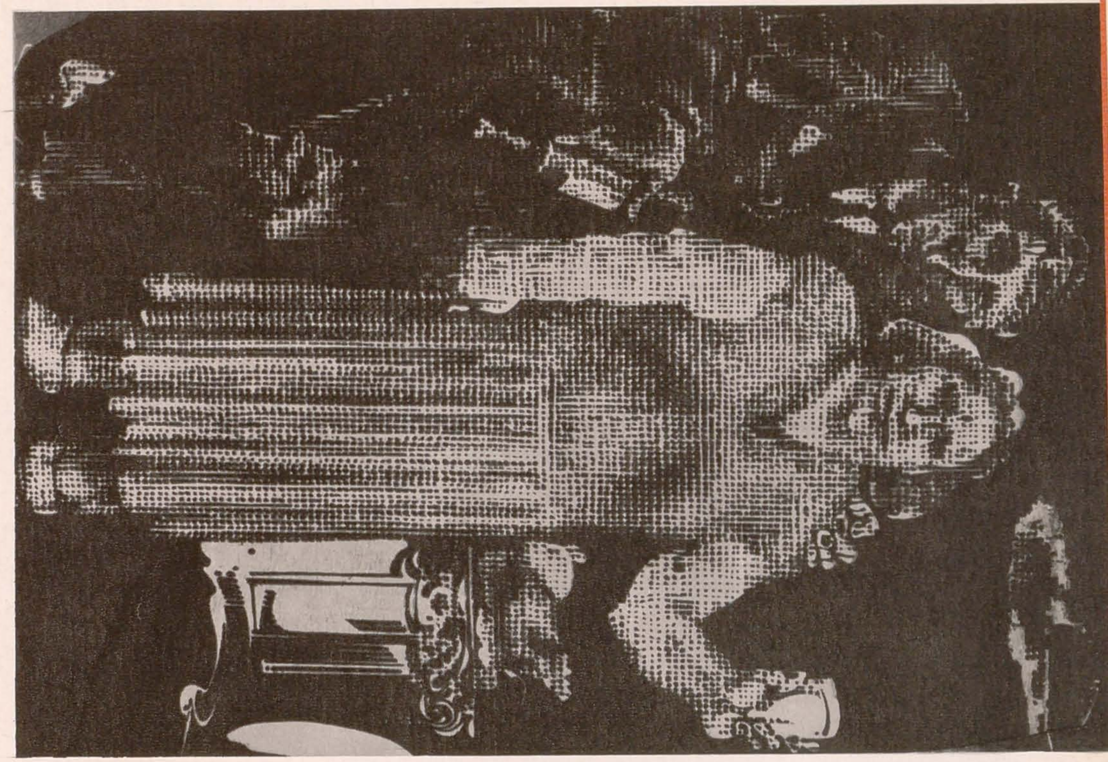
* Citatele din spusa artiștilor sînt traduse din lucrarea "L'art enseigné par les maîtres'' de Henri Guerlain.

** «Limbajul, ca mijloc de expresie, are ca obiect esențial comunicarea. Se poate spune la fel despre desen? Constituie el oare un sistem complementar de comunicare, precum scrierea? Desenul constituit ca atare este obiectul unei instantanee repetări, de către desenator sau observator, în registrul semnului sau al simbolului și desigur sîntem ispitiți ca la întrebarea pe care am formulat-o mai sus să dăm un răspuns afirmativ»—scrie cercetătorul francez Jacques Bouvard într-un studiu dedicat desenului ca structură semnificativă.
Concluzia lui e că desenul ,,participă la limbaj''. Să observăm că grafia nu are, precum limba scrisă, un cod fix de referință, își inventă alfabetul continuu, din impuls expresiv. (Desenul alienaților, fie și lipsit de valoare artistică, are maximă valoare informațională, spun psihiatrii, și pînă în deceniul trecut, grafica a fost analizată ca fenomen care deschide accesul către psihism). Gestul scriiturii înregistrează fluxul stărilor neierarhizate ale conștiinței. Aici începe terenul grafologiei.

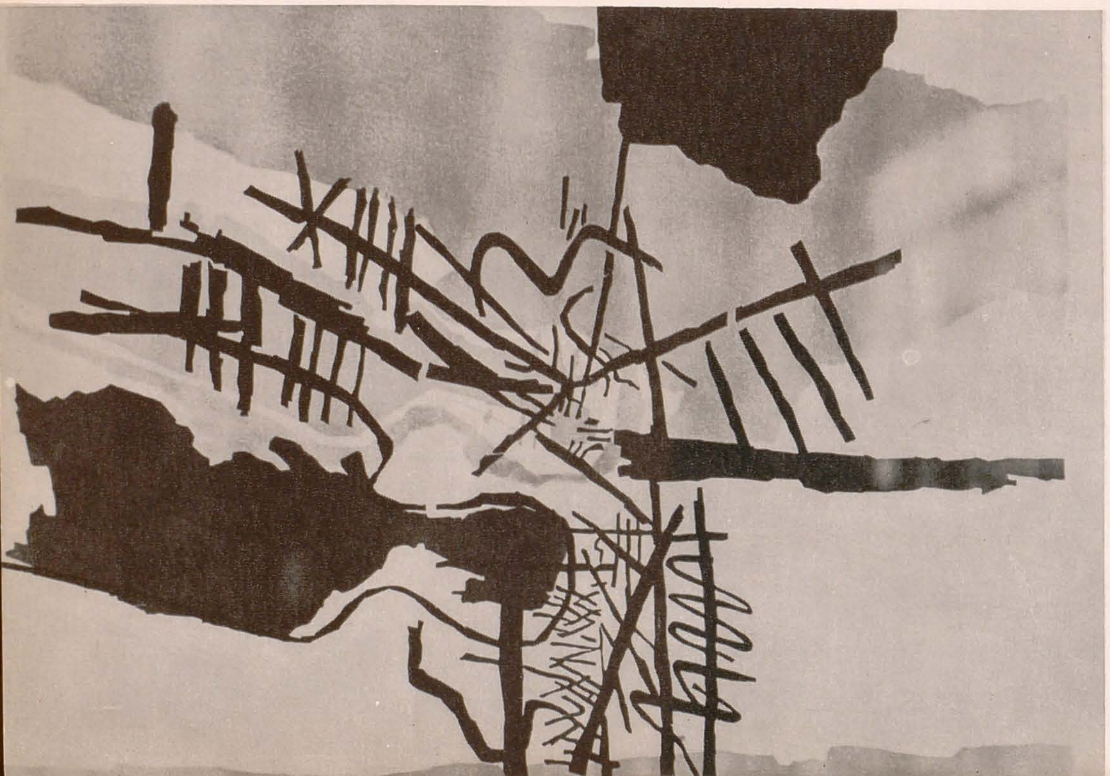
GHEORGHE CATRINESCU: Echilibru, acvaforte



MIRCEA DUMITRESCU: Din ciclul « Mitul », xilogravură

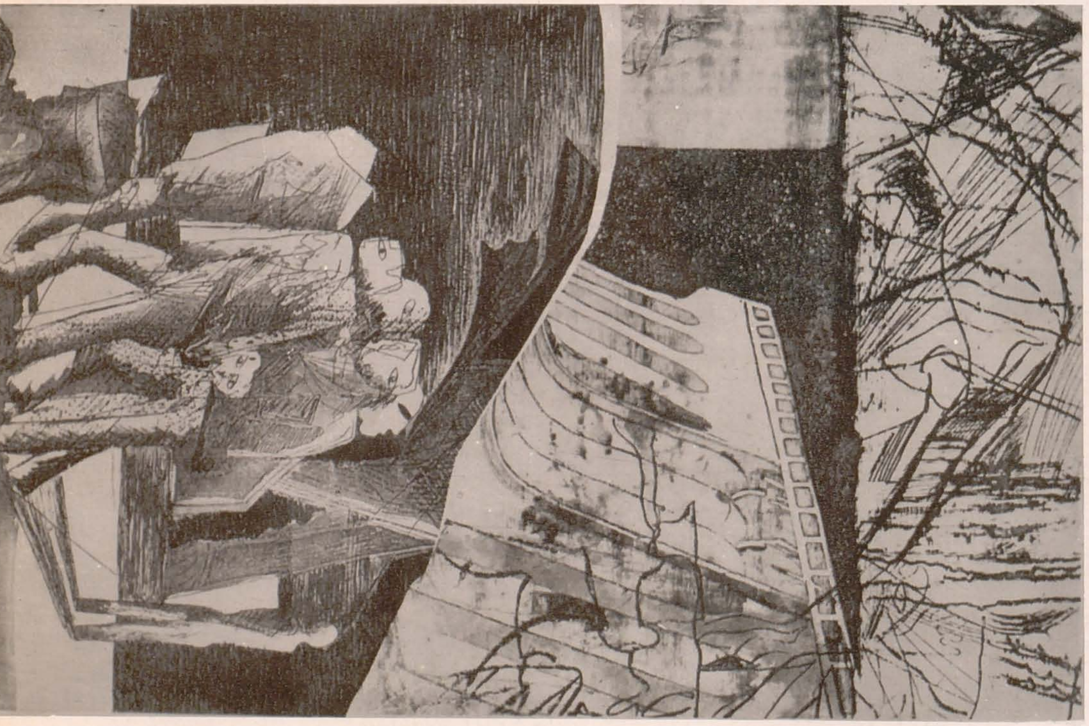


CRISTINA CRINTEANU: Constructori, xilogravură în culori

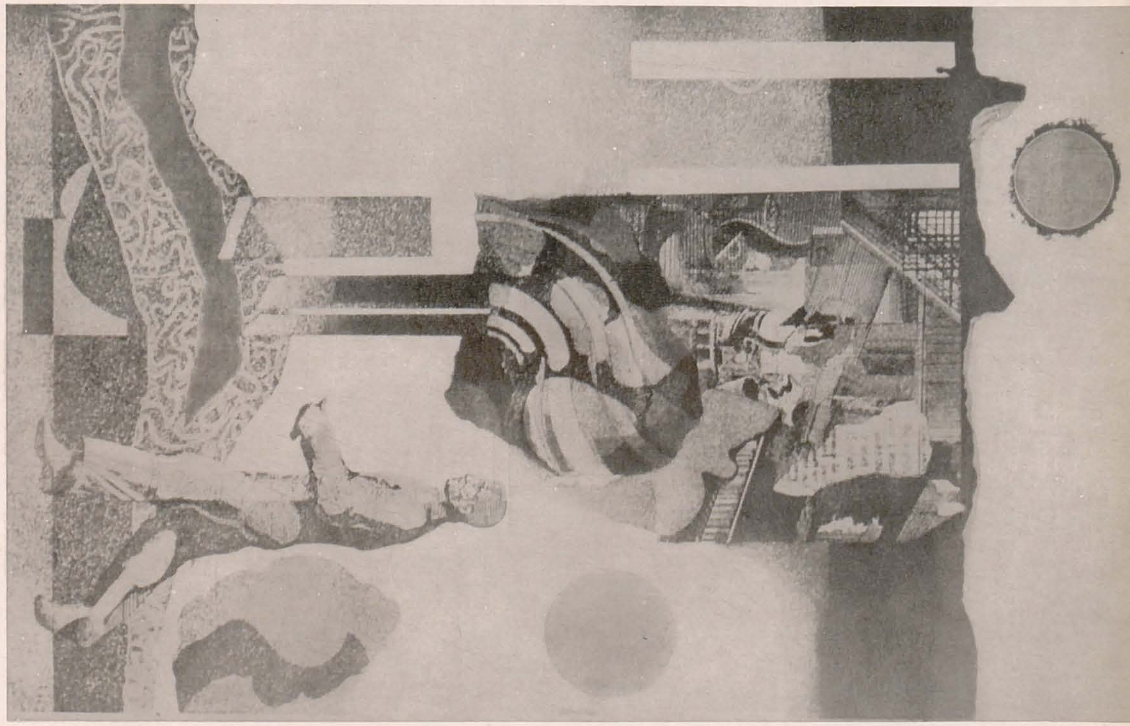


NICOLAE KRASSOVSKI: Odihnă, tehnică mixtă

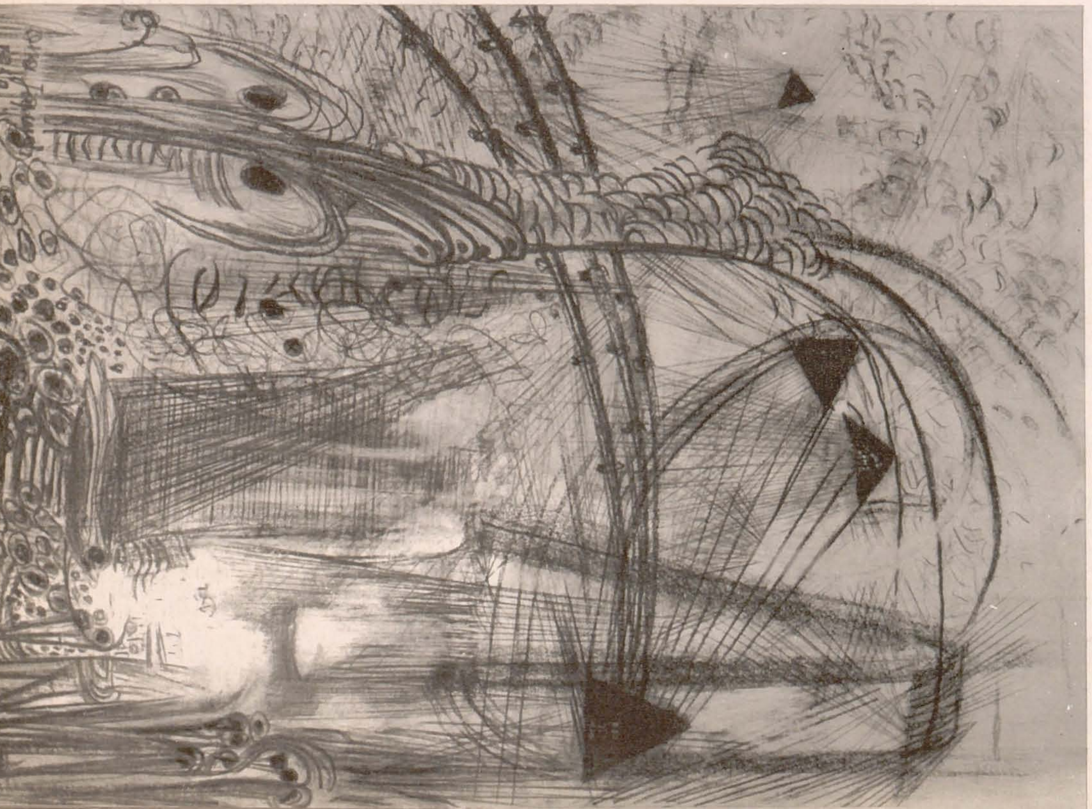
G. LEOLEA: *Tineri pe șantierele luminii, acvaforte*



DAN ERCEANU: *Industrie, acvaforte*



ANA JIQUIDI: *Compoziție spațială, litografie*



ION GRIGORESCU: *Amintirea unei seri la munte, rayografie*

Ghiaţă D.

DUMITRU GHIAȚĂ

PROFIL

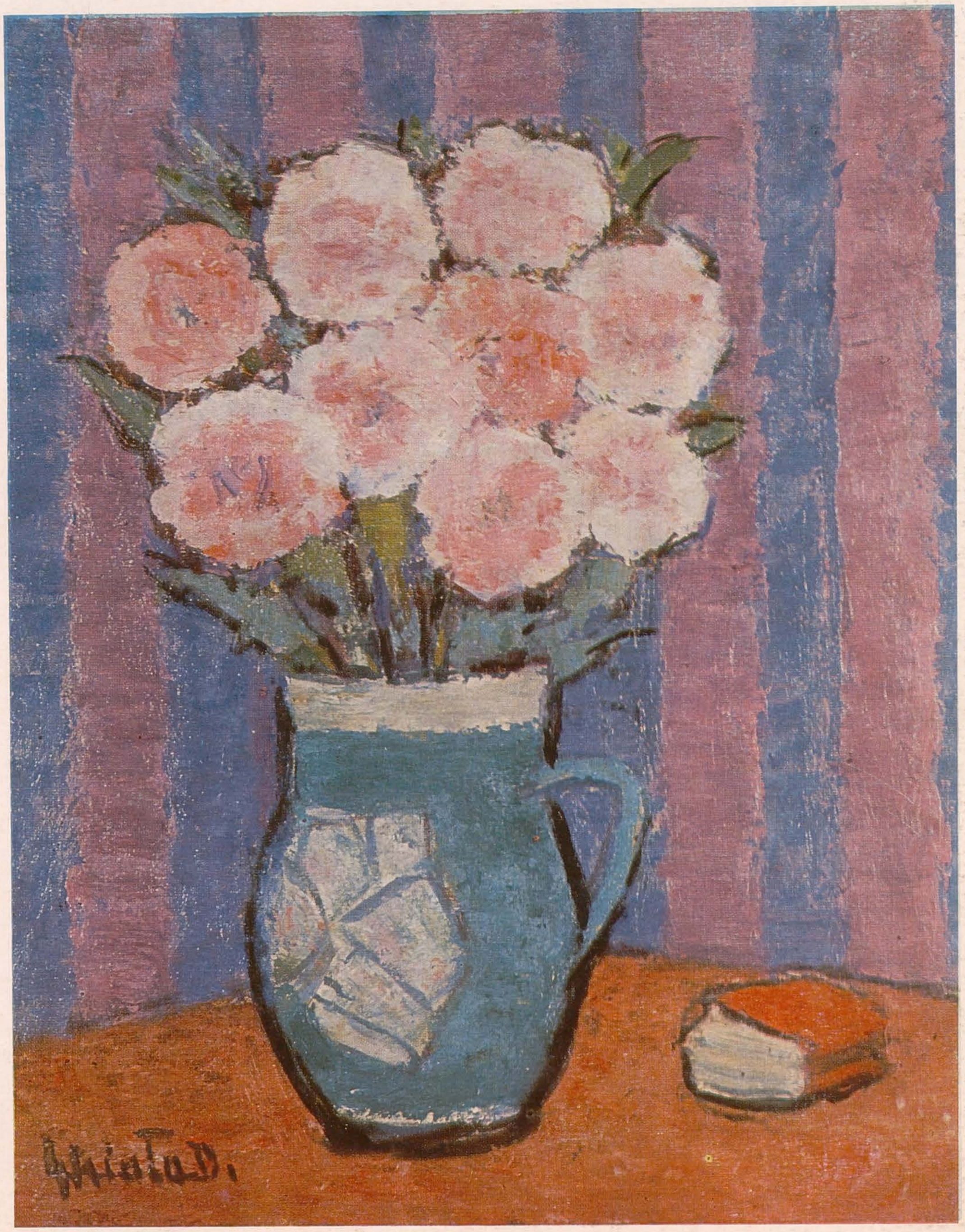
Dintr-un unghi de vedere suficient de larg pentru a-i situa opera în istoria picturii românești a secolului XX, tot ce s-a scris ori s-a spus despre pictura lui Ghiață e reductibil la două cuvinte: « naivă maiestate » (H. Focillon). Această expresie picturală, explicabilă prin vitalism, acest mod neclintit de a vedea lumea, acordat cu fondul nativ, mereu actual al originalității colective, pare a depăși orice contradicție sau tensiune: naivă maiestate dătătoare de bucurie.

Această pictură austeră și gravă, animată de o « voință de artă » aspră și puternică, de o permanentă aspirație spre adevăr este — după cum a remarcat de nenumărate ori exegeza critică — pictura unui poet și a unui filozof. Deși, întrebat, artistul ar spune despre sine că este, pur și simplu, un atent observator al vieții și naturii. Sîmburele din miezul poeticii lui este dat tocmai de atitudinea față de natură, de respectul pentru adevăr. Oprit în fața naturii fruste a litoralului dobrogean sau a frumuseții aspre a peisajului montan, de-a lungul străzilor vechiului București, el stăruie îndelung, alege cu intuiția sigură a caracteristicului, extrage esența.

Nimic nu pare inventat, nimic nu se adaugă. Dincolo de imagine, răzbat parcă vocile profunde ale pămîntului, pulsează puternic viața copacilor . . . Imaginea în sine se oferă visului, dar realitatea devine mai puternică decît visul. Explicația se află, poate, în darul, cu totul excepțional, de a fixa timpul în tihna memoriei sale, de a-l materializa apoi în imagini inegalabile, severe și ample.

Inițierea sa în pictură s-a făcut mai mult « pe motiv », după natură, decît în școli. Puținul meșteșug și teoria pe care le dobîndește în atelierul pictorului Verona, completate apoi prin studii de scurtă durată, la Paris (1913—1914), o călătorie în Italia (1922), nu fac decît să îngăduie o primă ordonare a acestui talent viguros, a cărui ingenuitate se va impune din ce în ce mai puternic. « Acest om, instruit și sensibil, acest țăran al Olteniei, prieten al florilor, care a muncit, care a citit, păstrează în el o violență, o măreție sufletească, ce-i impregnează lucrările cu o naivă maiestate » — scria, în 1923, Henri Focillon. Fără a rămîne la pragul postimpresionismului, viziunea lui pornește de aici, ca de la o bază: iar « naiva maiestate », la care se referea criticul francez, își află începutul tocmai în confruntarea directă, neîntreruptă, cu natura. Acest sentiment intim și profund al naturii

Iarnă la București, ulei, Muzeul de artă din Craiova



Ulceaua verde, ulei, Patrimoniul U.T.C.

continuă parcă simfoniile campestre ale lui Andreescu. Pentru amîndoi, deși cu alte mijloace, creația ia naștere din observarea ei atentă. Și dacă peisajele lui Andreescu sînt alcătuite din armonie și echilibru, natura, la Ghiață, se află supusă unei ordini în care se face simțită o secretă geometrie.

Pictorul pare înclinat să caute, într-o lume familiară, semnificații care tind să devină generale, semnificații care poartă în sine germenii de rigoare ai conceptului. Măsura pare a fi cea dintîi poruncă în creația sa.

Motivul devine temă studiată și este reluat de mai multe ori, parcă pentru a capta și transmite mai bine această stare de echilibru, esența ultimă descoperită de investigația optică. Peisajele de periferie bucureșteană, pădurea, vitalitatea și abundența ei vegetală, vigoarea geometrică a ogoarelor, revin frecvent. Atitudinile lipsite de grandilocvență, dar monumentale, pe care le au țăranii adunați în tîrguri, la horă, la moară, la hram, repetă parcă gesturi și atitudini fundamentale. Florile modeste, fără parfum, merele adunate în străchini de lut, expresie a simplității și rodniciei, sînt impregnate de același simț al măreției simple.

Intr-un anume sens, orientarea estetică este și opțiune morală. Forța morală se asociază limbajului formelor spre a transmite această simplitate pe care am numit-o « eroică ». « Totul e să creezi într-o stare de emoție sinceră, ca ceea ce faci să faci cu suflet, să-ți fie dragă viața, natura acestui pămînt, să fii alături de marea inimă a omului nostru simplu » — sînt cuvinte care-l exprimă pe maestru, care exprimă intenția primă a tuturor lucrărilor sale.

Culoarea este, poate, una din cele mai tulburătoare componente ale artei lui Dumitru Ghiață.

Ea l-a determinat pe Adrian Maniu să scrie, în 1930: « Culoarea tablourilor păstrează, pînă și în tonurile sumbre și reci, o adîncire pe care sufletul o simte lămurindu-se că este, în tristețe, soră bună cu doina ciobănească și cu melancolia înaltă și neprefăcută în cuvinte a drumețului ce a mers fără popas sub ceruri de furtuni ». Ardenta și, în același timp, lucida pasiune pentru culoare exprimă o perpetuă și mistuitoare combustie a conștiinței. Cromatismul restrîns, de o nobilă intensitate, de un calm dramatism, circumscrie o primă perioadă de activitate. Mai tîrziu, odată cu peregrinările prin diferite colțuri de țară, artistul va trece la o pictură ce accentuează strălucirea culorii. Armonii izvorîte prin înfrățirea griurilor și violeturilor, a ocrurilor și brunurilor se îmbogățesc și cîștigă în rafinament prin dialogul culorilor complementare, realizate într-un registru de blîndă sonoritate prin tonurile potolite, în care locvacitatea celor vibrante se tempereazǎ.

Spectatorul care contemplă o pînză semnată de Dumitru Ghiață, poate că se întreabă unde începe și unde sfîrșește ineditul acestei lucrări. Fără îndoială, răspunsul ar trebui căutat în ecourile armoniei interioare, în starea plenitudinală de cunoaștere și trăire care se răsfrînge în toate lucrările sale. Sînt ecourile unei înțelepciuni meditative, raporturi stabilite numai de către artist în atingerile cele mai adînci și mai intime ale lucrurilor, reflexe ale unei perfecțiuni dinainte realizate pe alt plan decît cel pur plastic, pe un plan al conștiinței apartenenței sale funciare la ființa poporului.

MARINA PREUTU

La tîrg, ulei, Muzeul de artă din Craiova

SINTEZE ȘI ANALOGII

OPERA DE ARTĂ ȘI CĂILE DEZVĂLUIRII EI

TITUS MOCANU

Din întreaga lume a obiectelor estetice, universul operei de artă are, fără doar și poate, un caracter dominant. Această observație este valabilă chiar dacă astăzi primatul estetic al creației artistice este pus la îndoială. O asemenea punere în chestiune a rolului artei se bizuie, în esență, pe credința că funcționalitatea precumpănește asupra purității ideii. Deși o astfel de constatare are un anumit temei, bine definit, în însuși spiritul epocii pe care o trăim, ea nu poate dobîndi un înțeles absolut. Este probabil ca, în viitorul apropiat, noi să ne dăm seama de faptul că ideea extrem de importantă a funcționalității nu poate înlocui întru totul teza fundamentală a echilibrării pe plan spiritual a făpturii umane. Iar dacă această teză va fi pusă, în lumea occidentală, pînă la capăt, în termeni hegelieni, în sensul că dezvoltarea spiritului omenesc și a intelectului ne dispensează, în perspectiva devenirii istorice, de iluzia artei, s-ar putea să se ajungă din nou la concluzia că tocmai o atare putere de « iluzionare » a operei artistice este strict necesară însăși structurii ființei. Tratînd însă problemele artei în acest fel înseamnă că, într-un anumit sens, ne întoarcem la ideile originare expuse în doctrina lui Platon. Este limpede că în viziunea platoniciană opera de artă are o valoare îndoielnică atunci cînd e privită în sine. Spre deosebire de ipoteza pitagoreică în virtutea căreia arta muzicală e armonie și proporție pură — armonie ce ilustrează relațiile aproape matematice dintre sferele existentului — în mentalitatea lui Platon arta nu poate juca decît, cel mult, un rol social. Dat fiind faptul că modelele fundamentale [1] ale lumii sînt surprinse numai în ideile raționale și sub formele adevărului gîndirii, rezultă că arta nefiind altceva decît o imitare a naturii, se situează într-un domeniu limitat și anume, în imperiul umbrelor, și, drept urmare, ea nu poate avea decît o eficacitate practică. De aceea sîntem în măsură să spunem că Platon devine, prin susținerea convingerilor sale, primul doctrinar *ambientalist* din întreaga istorie a artelor. În vederile lui Platon arta trebuie să contribuie deci, pe plan social, la crearea unui *mediu plăcut*. În acest mediu, clădiri, grădini, vase, veșminte și urne urmează să se asocieze spre a alcătui un tot ce atrage privirea. Întregul univers vizual, în care se înalță și imnuri, devine un factor educativ pentru copii și un climat *prielnic* al propășirii vieții și a spiritului.

În acest sens, Katharine Gilbert și Helmut Kuhn au dreptate atunci cînd afirmă că, în mentalitatea lui Platon, odată cu progresul civilizației, arta devine o operație științifică controlată a omului asupra naturii și orientată în direcția unui *bine* întrevăzut. Insinuînd că, îndeobște, poetul compune, de pildă, pe teme, ce-i sînt, în rosturile lor mai adînci, neînțelese, marele gînditor antic sugerează ideea că rațiunea umană poate rezolva mult mai profund și mai repede sarcinile dezvăluirii existentului și, drept urmare, orice iluzionare obținută pe căile imitației sau ale simplei puneri în situație de trăire artistică devine inutilă. Oricît ar părea de ciudat la prima vedere, este clar că teza platoniciană a respingerii artei, în numele unui rigorism intelectual, întemeiat în regiuni ontologice și în substanța gîndirii raționale, a avut o înrîurire mult mai mare, în secolele ce au urmat, decît se crede în genere [2]. Sub acest raport este interesant să remarcăm faptul că atît Tertullian cît și Augustin, de exemplu, anulează arta cu o stăruință definitivă. De data aceasta totul se petrece sub semnul rigorismului moral. În structura unui atare nou rigorism se împletesc cerințele ascetismului sever al practicii religioase primare, specifice creștinismului inițiatic, cu ideea că procedeele *paratactice*[3], ce reapar în domeniul artei, aparțin în primul rînd revelației, ele fiind dezvăluite în plan secund în sferele creației estetice. În mod suplimentar, însăși ideea caracterului *plăcut* al operei artistice — așa cum fusese concepută ea de Platon — capătă semnificația unei erezii sau a unei abateri de la o ordine ascetică de un rang mai înalt. Forma originară a doctrinei estetice a lui Platon este reluată în Occident abia în epoca actuală. Ea devine caracteristică pentru gîndirea estetică pe care o putem numi *funcționalistă*. Această orientare *funcțională* a artei și a teoriei estetice despre fenomenul artistic a început să se înfiripeze la Bauhaus. Dar ea a fost dezvoltată ulterior în alți termeni. În esență tendința funcționalistă vizează o legare mai strînsă a artei de viață și de nevoile societății, în mod cu totul special. Este semnificativă împrejurarea că cerințele impuse unei arte noi strict împletite cu adevărul vieții și al existenței sociale s-au cristalizat, în forme mult mai precise decît înainte, sub influența unor gînditori marxiști din lumea occidentală. Dar, pentru a se ajunge aici, teoria estetică a trebuit să treacă printr-un lung proces de elaborare. Acest proces a durat pe tot intervalul de timp cuprins între Renaștere și prima jumătate a secolului nostru. În acest răstimp însă, în locul preocupării platoniciene de a îmbina o teorie *generală a valorilor* cu *experiența estetică* — așa cum remarcă, pe drept cuvînt, Gilbert și Kuhn — gîndirea estetică caută să fundeze — de cele mai multe ori în mod contradictoriu — anumite metode precise de dezvăluire a însăși esenței operei artistice. Bazele unor asemenea orientări metodice au fost puse chiar în Renaștere. În forme curente de gîndire sîntem obișnuiți de a spune că Renașterea reprezintă o regăsire socratică a ființei și a individualității nemistificate a destinului uman. În linii mari observația este îndreptățită. Dar, acceptînd această teză unitară cu privire la Renaștere, nu avem dreptul de a uita contradicțiile spirituale pe care o asemenea epocă le conține. În primul rînd sîntem deci obligați de a ține seama de o tensiune fundamentală a spiritului care începe să se manifeste cu stăruință. Elementele acestei antinomii sînt date, pe de o parte, de structura *romantică* a sensibilității, pe cale de afirmare în însăși mentalitatea Renașterii, pe de altă parte, ea este definită de factorul științific și pozitiv-empiric ce este cuprins în gîndirea *discursivă* [4] a epocii.

Pe liniile sensibilității romantice, *tema vălului întunecat* al fanteziei, ce caracteriza gîndirea medievală a lui Olympiodoros în secolul al VI-lea, este înlocuită cu *tema vălului pictat* și *diafan* al vieții. Se merge pînă acolo, încît — după opinia exprimată în acest context de idei, a lui Gilbert și Kuhn — la Dante *transparența* alegoriei definește « *subțirimea* » acestui văl, iar la Dürer forma adusă înaintea vederii, deși este înconjurată de simboluri și de zări de penumbre, lasă să cadă privirea pe ea, ca pe o oglindă aproape pură. Tema *vălului romantic*, transparent și misterios, este prezentă și la Petrarca, în întreaga sa creație, iar aceasta în ciuda *luminozității* ce este opusă programatic mentalității medievale « întunecate », după cum ea subzistă, cu și mai multă persis-

tență, la Boccaccio și la Leonardo da Vinci, la Giotto și Giorgione sau, mai cu seamă, la Grünewald și Altdorfer.

Pe direcțiile gîndirii discursive, Renașterea a însemnat, în schimb, un început de elucidare sobră a faptelor și a universului experienței. Așa se explică formularea, într-un astfel de climat nou al modului riguros de a judeca lucrurile, apariția doctrinei estetice a lui Galilei. Este vorba de o estetică coerentă, aplicată la opera lui Tasso, și anume de o viziune de tip constatativ, așa cum subliniază Bense. O astfel de viziune își propune să se rezume la o analiză de factură strict obiectivă a *faptului* artistic, fapt ce e privit în structurile și în autonomia lui, fără apel la cadre de referință heteronome și fără interpretări subiective. Un asemenea gen de abordare estetică a obiectului de artă își va găsi corespondențe dezvoltate și temeiuri noi, cu mult mai precise, în esteticile neo-pozitiviste și structurale din epoca noastră. Urmînd, pe un prim plan, transformările componentei romantice a sensibilității Renașterii, constatăm cu ușurință faptul că o astfel de atitudine spirituală își găsește forma desăvîrșită în cultura primei părți a secolului al XIX-lea.

Desigur, Hegel nu este numai inițiatorul celeilalte direcții fundamentale a cercetării domeniului artistic, și anume părintele spiritual al viziunii estetice *interpretative*, dar el apare și ca doctrinarul prin excelență al *modurilor istorice* ale artei. În această ordine de idei, Hegel definește atitudinea romantică în funcție de raportul de « inegalitate » instaurat între forma și conținutul operei artistice. Inegalitatea se traduce prin caracterul precumpănitor al *subiectivității* umane, și deci al conținutului expresiv, asupra formei de alcătuire propriu-zisă a obiectului estetic. Dar, atitudinea romantică în artă nu înseamnă numai primatul subiectivității și al expunerii stărilor ei de mare tensiune interioară. În mod analitic, Béguin are dreptate atunci cînd susține că, alături de această teză generală, spiritul romantic presupune, totodată, principiul concret al sufletului, principiul visului, acela al nopții și al penumbrelor (a se vedea în acest sens și concepția lui Worringer) precum și credința întîietății poeziei față de celelalte modalități ale expresiei artistice. Evident, convingerea că există anumite zone ascunse în umbre diafane ale lumii (a se ține seama și de gîndirea lui Brentano, Tieck, Lichtenberg și Shelley, în această privință) face ca *sufletul* romantic să nutrească, pînă la urmă, înclinații certe către *afectivitate* și chiar predilecții către *inconștient*. Așa se și explică formularea principiului metodic de bază al viziunii romantice în optica lui Novalis. Nu trebuie uitat însă faptul că — așa cum am amintit în altă împrejurare — dacă, pentru Novalis, *inspirația* este inconștientă, *tratarea* artistică devine, prin definiție, clară și deci conștientă.

În orice caz, dacă atitudinea romantică a cultivat ideea *afectivității* și a *proiecției* subiective în lucruri, este limpede că *estetica Einfühlung*-ului este aceea care a năzuit către descoperirea esenței operei artistice pe această cale subterană și aproape ascunsă.

Termenul de *Einfühlung* a fost introdus în teoria estetică încă de Herder în secolul al XVIII-lea. De la început, el a însemnat, conform structurii sale etimologice, *transpunerea în obiect*, și, implicit, *modificarea activă* a lucrului prin intermediul acestei autoproiecții a eului în planul lumii obiective. Doctrina estetică a *Einfühlung*-ului se realizează în operele lui Lotze, Siebeck, Robert Vischer, Lipps și Volkelt. Această doctrină se prelungește apoi, din stadiul ei estetic, în toate *teoriile afective* cu privire la opera de artă. Este limpede că — așa după cum remarcă și Victor Basch — între Lotze și Siebeck, pe de o parte, și Theodor Lipps, pe de altă parte, există o netă deosebire în conceperea acestei probleme. Primii doi consideră starea de *obiectivare sensibilă* (die Einfühlung) ca o formă elementară psihologică ce se reduce întru totul la *teoria asociațiilor* psihice formulată de Fechner [5]. Dimpotrivă, Lipps socotește că starea de *obiectivare sensibilă* este în esență superioară simplei asociații psihologice, ea reprezentînd un stadiu primar al sensibilității estetice. De la acest nivel fundamental pornesc, potrivit vederilor lui Lipps, toate actele de creație artistică. Înscriindu-se, în substanță, pe aceeași linie de gîndire cu Lipps, Volkelt definește sugestiv starea de *obiectivare sensibilă* ca fiind sinteza dintre *intuiție* și *sentiment* (sau, mai precis spus, sinteza dintre *intuiție* și *afectivitate*). Astfel, starea de *Einfühlung* ar fi un proces de *saturare* reciprocă a intuiției și a afectivității, în așa fel, încît, intuiția poate funcționa în termenii specifici ai afectivității, în vreme ce aceasta din urmă este în măsură de a acționa în numele intuiției. Dat fiind faptul că se constituie ca un proces de saturare continuă, starea de *obiectivare sensibilă* devine un act de înălțare autentică a eului și o modalitate de ieșire a acestuia din el însuși, pentru a intra în obiect. Trecînd în lucruri, eul « însuflețește » *estetic* și nu real lumea, iar obiectul se umanizează și se transformă acum potrivit felului de a fi al existenței omenești [6]. Ideea *comuniunii* eului-afectiv cu obiectul capătă un înțeles și mai clar în concepția lui Lipps. În vederile acestuia, autoproiecția sensibilă a eului se poate îndeplini pe două căi: pe calea Einfühlung-ului propriu-zis și pe aceea a Einfühlung-ului simbolic. Primul drum desemnează actul de cufundare a eului în eurile semenilor noștri. Al doilea drum reprezintă procesul de transpunere subiectivă în obiectele neînsuflețite și în alte făpturi care nu sînt de natura ființelor raționale. Și astfel, starea de trecere sensibilă în obiect se trădează în adevărata sa calitate de rod al *acțiunii* umane. Prin intermediul ei, noi *modelăm estetic* lucrurile, le configurăm, pentru a le da o semnificație umană și pentru a ni le apropia în mod *afectiv*.

Dintre toate atributele stării de *obiectivare sensibilă*, cea mai contestată pare a fi, în epoca noastră, ultima însușire. De aceea, esteticile secolului nostru — deși păstrează multe elemente ale doctrinei Einfühlung-ului — se distanțează, în primul rînd, de ceea ce am putea numi *tema absolută a afectivității*. În consecință, pentru spiritul contemporan, însăși ideea posibilității dezvăluirii operei pe calea cufundării sensibile și, mai ales, *afective* în obiect, devine îndoielnică. Ceea ce face ca atît esteticile fenomenologice, cît și cele fundate pe teoria psihanalitică sau pe tezele psihologiei gestaltiste, precum și doctrinele neopozitiviste în mod deosebit (cum ar fi metodele semiotice, structurale și informaționale) să caute a pune în evidență cu totul *alte dimensiuni ale sensibilității* sau ale *intelectului*, decît acelea ce sînt proprii domeniului *psihologic* al afectivității. Ceva mai mult, doctrinele contemporane tind să clarifice poziția operei de artă sub raportul *statutului ei ontologic* și sub acela al *structurilor* sale.

În această perspectivă este concludentă teoria *regiunilor estetice* elaborată în optica fenomenologiei. Dacă Husserl nu a construit un sistem estetic propriu-zis, este sigur că ideile sale au stat la temelia tuturor esteticilor de factură fenomenologică cu aspect analitic. Nu fac parte din această categorie doctrinele originale ale lui Nicolai Hartmann și Martin Heidegger.

Este clar că aproape toate deducțiile lui Husserl se bizuie pe conceptul de *intuiție apodictică* sau pur imanentă conștiinței. Evidența intuitivă reprezintă, sub acest raport, însăși calitatea obiectelor, de « a se reda pe ele însele » în mod convingător și limpede. Această intuiție apodictică este însă o contemplare a esențelor. Decurge de aici constatarea că însăși metoda fenomenologică — fie intențional analitică, fie intențional genetică — nu se constituie ca o doctrină despre esență, ci ca o teorie despre *contemplarea* esenței. Este vorba deci de o teorie referitoare la conștiința ce *contemplă* esența. Cum însă conștiința este și o *conștiință despre ceva*, rezultă că *intenționalitatea* devine o stare fundamentală a atitudinii fenomenologice. Sub această înfățișare, intenționalitatea apare ca un mod general de a *viza o realitate* ce nu are, față de noi, un caracter strict autonom. În acest înțeles, Husserl proclamă ideea că obiectul *real* situat în *natură* și obiectul *intențional*, imanent percepției și situat în *trăit*, nu sînt date separat, ci apar împreună, într-o *unitate indisolubilă*. Numai starea de *reducție* fenomenologică, sau de *punere între paranteze*, este aceea care *scoate* în evidență obiectul intențional în mod limpede. Eliberată de orice « deprindere » și de orice « prejudecată » omenească, conștiința transcendentală se transformă astfel într-o simplă *îndreptare* către *ceva dat*, sau către o lume exterioară, care este însă, în *același timp* — și aici e punctul nevralgic al întregii construcții husserliene — un *corelat* al stărilor noastre de conștiință. În acest sens, conștiința nu descoperă *direct* existența obiectelor, ci ea ajunge la dezvăluirea unei atari existențe *corelative* prin *intermediul* « trăirii intenționale ». Acesta este înțelesul expresiei lui Husserl « înapoi la lucruri ». Drept urmare, fenomenologia nu se interesează de *participarea* subiectului la asemenea procese de conștiință. Ea este preocupată nu-

mai de construcția ce pare uneori stranie, a unei lumi. Teza analizei metodei intenționale și aceea a neparticipării subiective au jucat un rol precumpănitor în actul judecării faptului de artă, în esteticile fenomenologice. Astfel, opera artistică este concepută, pe de o parte, ca fiind un *corelat* al conștiinței pure — conștiința ce vizează structurile operei prin *raporturi succesive de fundare* — dar, pe de altă parte, ea este gîndită în *autonomia* ei, adică în calitate de fapt *obiectiv* și *independent* de alte elemente constitutive ale *fluxului trăit* al vieții. Iar « perceperea » unor atari elemente sau stări trăite în mod natural și psihologic este, prin definiție, *suspendată* sau *pusă provizoriu între paranteze* (epoché) [7]. Este evident deci că acțiunea de « reducție » nu desființează stările perceptive, cum se crede în genere, ci le *neutralizează* în mod temporar.

În sensul unei destul de clare ortodoxii husserliene se mișcă gîndirea estetică a lui Gieger, Merleau-Ponty, Ingarden și Dufrenne. Din acest punct de vedere este suficient să ne referim, pe scurt, la stilul sugestiv în care este transcrisă doctrina fenomenologică, în cuprinsul esteticii, de către Ingarden. Ne vom da astfel seama de felul cum a înrîurit concepția lui Husserl un întreg mod de gîndire contemporană. Asimilînd așadar teza *intenționalității* [8], Ingarden îi aduce — așa cum sesizează, pe drept cuvînt, Dufrenne — și o corecție. Această corecție face ca nucleul de idealitate al metodei lui Husserl să capete forme radicale.

În spiritul strict al întemeietorului fenomenologiei *obiectul intențional* situat în cuprinsul percepției este, după cum am văzut, inseparabil legat de *obiectul real* aflat în natură. Pînă cînd nu intervine *reducția* fenomenologică, obiectul intențional este însă o *simplă potențialitate*. Abia prin *actul punerii între paranteze* conștiința suspendă teza « atitudinii naturale » și obiectul intențional devine acum evident și poate fi contemplat ca esență. Reducția fenomenologică este deci « neutrală » și suspendă atît teza realității, cît și pe aceea a irealității. Dar, repetăm, ea nu nimicește realitatea pentru a o transforma într-o irealitate. La Ingarden, intenționalitatea conștiinței oferă cuvintelor (în arta literară, de pildă) o intenționalitate derivată. Astfel, cuvîntului, ca « material vocal » (vocabulei) i se adaugă o semnificație eterogenă lui. Un act particular al conștiinței intenționale face ca aceste cuvinte să-și dobîndească *sensul* lor și să-și îndeplinească funcția. În acest fel « unitățile de sens », care constituie frazele, se organizează sub înfățișarea unor « obiecte reprezentate », obiecte ce sînt, în fond, *pur* « intenționale ». În concluzie, doctrina lui Husserl este împinsă pînă la ultimele ei consecințe. Subliniem însă că, de această dată, obiectul *perceput* nu mai este totuna cu cel *real*, ca în teoria lui Husserl. Obiectul estetic (sau obiectul reprezentat) pare a sta suspendat acum într-o regiune complet ideală. Aceasta se petrece datorită despărțirii lui prea nete de obiectul perceput. Ceea ce decurge din însăși discocierea categorică între *cuvînt* (pe care se clădește obiectul perceput) și *sens* (pe care se întemeiază obiectul estetic ca atare) [9]. Astfel, opera de artă comportă *pete albe*, aluzii, stări potențiale și momente de nedeterminare, așadar puncte de « vid » pe care numai *lectura* le concretizează, atunci cînd ea *umple* lacunele cu multe *semnificații* [10].

O încercare și mai limpede vizînd o desprindere de estetica secolului al XIX-lea se schițează în concepția lui Nicolai Hartmann. În credința acestuia opera de artă capătă un sens strict ontologic. În esență, totul se sprijină pe ideea poziției omului în lume. Prin însăși natura ei, ființa stă între *realitate* și cerințele ei *ideale* sau *valorice*. Din această stare decurge puterea omului asupra lumii și capacitatea lui de a interveni în desfășurarea ordinii naturale [11]. Iar *starea estetică* reprezintă un astfel de semn al puterii omenești de evaluare. Pornind de la premisele ontologiei sale a realului era normal ca, în estetica lui, Hartmann să încerce elaborarea unei doctrine antipsihologiste, care să devină o teorie a *obiectului* estetic. De o importanță covîrșitoare pentru concepția lui Hartmann este tocmai relația dintre acest obiect estetic și subiectul uman. În acest sens, percepția estetică reprezintă primul contact al obiectului cu planul subiectivității.

În starea ei atentă și perceptivă, ființa nu se întreabă asupra adevărului subiectivității. În această alternativă, « ea nu se întreabă, în general, despre nimic ». Pentru ea totul apare, în acest stadiu, ca ceva nereflectat. Starea de obiectivitate este dobîndită pe calea « conștiinței cunoscătoare » și, cu deosebire, ea este căpătată prin intermediul gîndirii raționale și al felului ei rece și reținut de a concepe. Gradul de obiectivitate este sporit de acțiunea « conștiinței practice » care se *orientează intențional* și treaz către scopuri bine conturate ale ființei. Datorită rolului jucat de raționalitate și de orientarea intențională a subiectivității spre scopuri precise, « conștiința spirituală » *elimină*, la rîndul ei, « tonurile afective ale percepției ». Această eliminare are loc « în interesul orientării obiective » în lume. Tocmai această orientare lipsește în cadrul « conștiinței estetice ». Rezultă de aici, că, în cuprinsul « conștiinței estetice », percepția nu merge, în sensul riguros exact al conexiunii obiective a lucrurilor, ci în *altă direcție*. Percepția ține cont, în acest caz, în primul rînd, de relația față de subiect și de felul de a vedea al acestuia. Ceea ce se petrece în urma « retragerii » conștiinței cunoscătoare și a aceleia practice. Apare clar faptul că un anumit tip de *obiectivitate* se păstrează însă și în aceste condiții [12]. Odată cu obiectivitatea, se menține din sfera conștiinței cunoscătoare și o anume *distanță* față de obiect. Ceva mai mult, aceste atribute ale « conștiinței cunoscătoare » — *obiectivitatea* și *distanțarea* — devin parcă mai tari și mai accentuate. Aceasta se explică prin faptul că în percepția estetică « observatorul și obiectul său rămîn ireductibili unul față de celălalt » [13]. Și totuși, spre deosebire de felul de a vedea lucrurile al lui Husserl, la Hartmann dispare momentul de anulare a « tonurilor afective ». Este vorba de acea « anulare » ce era specifică, chiar și la Hartmann, stării de « conștiință spirituală ». Suspendînd starea de dominație a « conștiinței spirituale », stadiul emoțional al percepției « reintră în drepturile sale». El va apare, acum, în conștiința estetică, în deplină libertate [14]. Astfel, starea de trăire estetică se întregește. O bogăție de tonuri majore și minore apare acum, iar granițele a ceea ce ar putea fi exprimat devin mobile și cuprinzătoare. Pe temeiul acestei structuri a conștiinței estetice se clădește întreaga teorie a valorii obiectului artistic — o teorie ce este în substanța ei relevantă pentru modul de elaborare a discursului în viziunea lui Hartmann.

Din toate acestea se intuiește cum Hartmann încearcă să abolească elementele fundamentale ale concepției estetice privitoare la starea de *obiectivare sensibilă*. El îndeplinește însă acest lucru prin reconsiderarea unui factor esențial din cuprinsul doctrinei lui Kant. Acesta descoperise — așa cum remarcă Gadamer — în generalitatea subiectivă a judecății de gust, estetice, îndreptățirea convingătoare a întîietății, în artă, a actului de judecată estetică, față de pretențiile intelectului și ale moralei. Este limpede că, pentru Kant, ceea ce desemnează *frumosul* nu poate fi indicat ca însușire cognoscibilă determinată a unui obiect, ci se mărturisește prin date subiective. Aceasta înseamnă potențarea sentimentului de viață prin corespondența armonică ce se instaurează între *puterea de reprezentare* (estetică) și *intelect*. O asemenea convingere capătă o formă nouă, cu mult mai sistematică, în gîndirea lui Hartmann.

Și totuși, în epoca actuală, cele mai multe dintre tendințele de gîndire estetică nu merg în această direcție. Aceasta, în ciuda faptului că cei mai mulți dintre teoreticienii « esteticii științifice și pozitive », și, mai cu seamă, Bense, recunosc, în figura lui Hartmann, un precursor. În mod și mai corect vom spune că orientările psihanalitice și «configuraționiste» ca și cele semiotice și informaționale sînt, în multe privințe, indiferente față de problemele spinoase ale judecății de valoare.

Teoria arhetipală a lui Jung este concludentă în acest sens. În perspectiva « psihologiei abisale », *arhetipul*, care reprezintă o însușire a unei mulțimi de fapte ținînd de un fond primar al « inconștientului colectiv », contează înainte de orice act de evaluare. El ar permite deci transpunerea involuntară a *figurilor stilistice* și a *simbolurilor* în cuprinsul artei și, drept urmare, analiza estetică se transformă într-o cercetare exclusivă a formelor originare și a orizontului insondabil al miturilor.

Pe liniile psihologiei gestaltiste a lui Ehrenfels și în spiritul doctrinei psihologice a lui Köhler și Koffka, estetica tinde către studierea sobră a *tiparelor* comportamentului, pentru a se elimina, în cea mai mare parte, atît analiza stilistică, cît și problemele inerente ale judecății de valoare.

Și mai radicală devine această orientare, neutră atît față de cerințele *judecății* tradiționale de *valoare*, cît și față de necesitățile de a *interpreta* arta în termeni

hegelieni *extraestetici*, în perspectiva teoriilor « galileice » contemporane. Viziunea semiotică, ale cărei baze au fost puse de Bernard Bolzano [15] încă în secolul trecut, s-a cristalizat în urma apariției lucrărilor lui Peirce și Morris. Ea a constituit un mare pas înainte în direcția gîndirii operei de artă ca *univers al semnelor*. Implicit, metodele structurale au contribuit la aprofundarea pozitivă și la determinarea numerică a « treptelor obiective » de alcătuire a obiectului estetic [16]. Într-un anumit înțeles, estetica informațională fundată de Max Bense și dezvoltată de Frank și Moles reprezintă o continuare a semioticii, dar și un început de drum. Pentru Bense, *stadiul estetic* cuprinde, în mod sintetic, trei momente principale: *obiectul estetic* (și, mai ales, opera de artă, conform împărțirii lui Becker); *percepția estetică*, constînd din lumea semnelor, și *judecata estetică*, în cuprinsul căreia « existența estetică » capătă stabilitate prin teorie. Drept urmare, « stadiul estetic » este continuarea ontologică a proceselor estetice ale semnelor în existența creatoare, perceptivă și în cea « capabilă de judecată ». Cum însă « existența conștiinței » și « existența semnelor » formează o « corelație ontologică », fiecare semn « *mijlocește* » un mod de existență. Față de *realitatea fizicală* arta este o « corealitate ». Ea intră, împreună cu starea fizicală, în sistemul, mai larg, al *realității cosmologice*. În planul « corealității » estetice Bense distinge două stadii: acela al artei clasice, care e o problemă a *afectului* și stadiul estetic al artei moderne, ce apare drept rezultat al *reflecției* spirituale. La rîndul lui, *frumosul* este însuși modul specific al artei de a subzista sub formă de *corealitate*. A cerceta deci frumosul înseamnă a studia o corealitate mijlocită de existența *semnelor*. Acestea din urmă sînt veritabile produse ale conștiinței « coreale », ele definindu-se ca exteriorizări sau ca *informații* prin care actul de conștiință se manifestă ca atare. Și astfel, abia prin producția estetică conștiința devine, cu adevărat, atît un reziduu al unor lumi posibile, în care sînt date natură și obiecte, cît și un reziduu al unor posibile pierderi de lume, cînd ea (conștiința) nu mai are nevoie de natură și de obiecte. Rezultă din aceste observații că frumosul are atît un *sens ontologic*, cît și unul bine determinat, de natură *semantică*. În cadrul percepției estetice se face legătura dintre aceste două planuri. Bizuindu-se pe o idee centrală a lui Hegel, Bense arată, odată ajuns aici, că în perceperea legăturii amintite noi *transcendem* simpla existență a *purtătorilor materiali* de semne (sau a *realelor*). Ceea ce percepem este deci *aparența* esenței. Iar aceasta exact ca în doctrina lui Hegel.

Dar lumea aparențelor este o lume a semnelor. Drept urmare, estetica informațională va tinde să determine cantitativ [17] această lume a semnelor [18] și să descopere *schemele* pe care se întemeiază funcția ei de *comunicare* [19]. În zilele noastre observăm însă, în Occident, nașterea unei mișcări spirituale, în domeniul estetic, de o altă factură. Așa cum aminteam, încă la început, o anumită tendință de reevaluare a tezei platoniciene cu privire la rostul *funcțional* al artei devine manifestă. Această orientare intelectuală se petrece sub impulsul gîndirii marxiste, este adevărat, dar ea se definește și în raport cu formularea noilor exigențe de democratizare a artei și a vieții sociale în general. Mișcarea de idei se desfășoară, în plan estetic, sub forma unei răsturnări a tezelor doctrinei heideggeriene, în care — așa după cum am putut constata în altă împrejurare — *frumosul* precumpănește asupra valorii de *adevăr*. Aceasta pentru că, în vederile lui Heidegger, opera de artă *produce* adevărul cu privire la existent. Ea se caracterizează deci prin faptul că nu este obiect, ci stă în sine însăși nealterată și liberă. Prin această stare, opera nu mai aparține lumii sale, ci această lume este dată în ea. Opera de artă deschide deci *propria sa* lume și devine astfel forma supremă a adevărului, care abia în acest stadiu poate ființa neascuns [20]. Tendința *funcționalistă* și anti-heideggeriană despre care am amintit mai înainte se poate descifra însă, în lumea occidentală, pînă și în concepțiile unor esteticieni care nu au o orientare politică precisă. Acesta ar fi cazul, de pildă, al lui Bazon Brock. De asemenea, este interesant să remarcăm cum se dezvăluie *tema funcționalității sociale* a artei la veritabilul fondator al « poeziei concrete », care este Eugen Gomringer. Gomringer are un fel specific al lui de a pune această problemă. În vederile sale poezia devine, în ultimă analiză, o chestiune strictă a vieții, a individului și a limbii. Prin intermediul limbajului, omul concret comunică, spre a se face înțeles. În alți termeni exprimîndu-ne, poezia trebuie să fie, în optica autorului citat, *viața* individului, cu tot ceea ce poate să reprezinte « *cuvintele sale* ». Gomringer consideră că este în măsură să atingă acest țel dacă va formula totul cît mai *concis* cu putință. Iar acest lucru îl justifică prin faptul că el a fost întotdeauna uimit de constatarea cît de mult se poate spune cu ajutorul « unui singur cuvînt ». În această ordine de idei, Gomringer citează expresia « *life* » pe care Decio Pignarati a utilizat-o, într-un poem remarcabil, pînă la refuz. Ceea ce amintește de Macedonski, care folosise, cu mult timp înainte, cuvîntul « *plouă* », într-un poem tot atît de remarcabil și de profund. Trecînd însă peste această observație, reținem că Eugen Gomringer definește, cu acest prilej, cele două funcții ale cuvîntului astfel înțeles. Acestea sînt *arhitectura* și *simbolica* lui [21]. Dat fiind însă faptul că ansamblul cuvintelor luate din viață îndeplinesc, pînă la urmă, doar o funcție *intelectuală* sau *arhitectonică*, Gomringer pledează pentru îmbogățirea *mesajului simbolic*, prin inversări, prin direcționarea în cîmp sau pe suprafața colii a cuvîntului [22] și prin *constelații* succesive obținute pe calea unei autentice arte combinatorii [23]. Întreagă această tendință de creație artistică merge deci, într-un alt sens, pe liniile unor « corecții estetice » platoniciene. Suspendîndu-se deci *starea de iluzionare* estetică pe care fenomenul de artă a realizat-o în general, se tinde așadar la dobîndirea unei *stări a artei* fie ca *structură* a lumii, fie ca simplu *fapt*.

Credem că tot ceea ce am încercat să arătăm pînă aici dovedește, cu prisosință, împrejurarea că orizontul contemporan al gîndirii estetice este, pe cît de complex, pe atît de contradictoriu în alcătuirile sale intime. În același timp, apare evidentă observația că fenomenul propriu-zis al creației artistice este complicat pe măsura gîndirii estetice ca atare. Totodată el se situează, prin complicațiile sale, la nivelul civilizației tehnologice sofisticate, în care, în mod istoric, am și intrat. De aceea, în capitolele anterioare, am căutat să descifrăm acest fenomen cu instrumentele pe care le-am considerat a fi mai bune și mai precise.

Desigur, inițial am pornit de la convingerea că estetica nu este, în fond, numai o metodă retroactivă de *cercetare* a operei de artă și nici un mijloc de *programare* a demersului creației artistice. Socotim că estetica este, în realitate o *altă formă* a creației spiritului. În acest înțeles reținem o idee remarcabilă a lui Bense. El formulează această idee din nou, după ce a reluat-o din doctrina lui Curtius. Estetica este deci transformarea artei în *Logos* [24]. Aceasta înseamnă, în mod riguros exact, trecerea operei vizuale în *cuvînt* și transpunerea artei cuvîntului în altă formă de a exista a *cuvîntului*. Privind problema sub acest raport, estetica poate fi și interogație și punere la îndoială a însăși esenței operei și a destinului ei — așa cum se petrec lucrurile în gîndirea lui Platon — după cum ea pare a fi în măsură de a construi o altă lume cu sens, care să reprezinte elogiul rostit al esențelor artei. Dar existentul ni se dezvăluie întotdeauna în trepte. Undeva, pe treptele devenirii lui, arta, ca mod de ființare ideală a lumii, se întîlnește cu modul filozofic de a gîndi curgerea nesfîrșită a vieții reale. Și atunci ia naștere *logosul* estetic.

Pornind de la această teză fundamentală am gîndit spiritul uman ca desfăcîndu-se dual într-o structură de bază științifică și într-una, antinomică, de natură mitologică. Din acest cîmp de încrucișare a unor însușiri esențiale ale spiritului uman, am văzut cum se plămădește faptul de artă.

Desigur, sensibilitatea estetică începe să joace de aici înainte un rol precumpănitor. Presupunînd existența unor factori constitutivi mereu contradictorii și mereu parcă nestăpîniți — cum ar fi stările *corelative* ce se instaurează între tendința către *abstractizare* și aceea a *concretizării*, jocul dintre *lumină* și *penumbră*, înclinația *clasică* în împletirea ei cu cea *romantică*, gustul *ordinii* opus aceluia al *dezordinii* estetice, stadiul de *veghe* în dialog cu acela de *vis* — am considerat arta, în devenirea ei, ca un fapt ce se cristalizează abia la nivelul comportamentului uman. În regiunile comportamentului se nasc *formele-structuri* (geometrice, seriale, dinamice, alegorice și fantastice, obiectuale și capricioase) pe *temeiul* cărora sensibilitatea se reconstituie fără încetare, pulsează și își pune accentele ei legate de spiritul epocii și de lumea ce

stăruie în jur sub înfățișarea actului de civilizație. Am denumit analiza estetică aplicată în *calitate de metodă*, la acest nivel, cu expresia de *morfologie fundamentală*[25].

Ne-am străduit de asemenea să demonstrăm că atitudinile estetice și modalitățile stilistice sînt rezultatul acestui dialog necontenit, care se petrece între *sensibilitate* și *comportament*. La acest nivel, estetica construiește noi lumi de semnificații. Și tot pe această treaptă a procesului devenirii estetice noi formulăm judecata de valoare.

Decurge limpede observația că nici o judecată de valoare nu este posibilă înainte ca un mod de gîndire estetică să transforme o formă a artei în Logos. De aceea judecata de valoare se dovedește a fi întotdeauna o *relație* instaurată între formele stilistice sau *constructive* ale fenomenului de artă și acest *logos* transcendent lui. Pentru a determina însă formele *particulare* sau *constructive* ale unui domeniu artistic este nevoie ca, în prealabil, să definim în chip fundamental și clar *forme-le-structuri*, de bază, ale comportamentului uman. Și astfel, mereu clădim artă și mereu cerem o tălmăcire a ei în termenii Logosului.

Dacă, în funcție de felul specific al alcătuirii civilizației moderne, am insistat asupra înfățișărilor sub care se manifestă gîndirea *discursivă* în planul sensibilității, am făcut-o cu bună știință. Nu trebuie să uităm că ceea ce noi numim *sensibilitate estetică* nu reprezintă — nici măcar așa cum aprecia Hartmann — o simplă însușire unilaterală a conștiinței. Ea este un *întreg sistem*. În compunerea acestui sistem intră structurile psihologice, afectivitatea și voința, factorii de comportament și elementele primare ale subconștientului, pentru ca sistemul să cuprindă, pe o treaptă și mai înaltă, intuiția, fantezia și expresivitatea. Dar în *însăși țesătura sensibilității* străbat factorii de raționalitate și aceia ai spiritualității colective. În epoca noastră, *momentul rațional* al sensibilității estetice sporește cu drept cuvînt.

Dacă se ridică o problemă, din acest punct de vedere, o asemenea problemă nu poate fi decît aceea de a veghea asupra procesului amintit. Iar aceasta pentru a nu deveni, pe nesimțite, ființe fără visuri și fără sensibilitate. În acest mod transformarea artei în Logos înseamnă și prudență reflexivă și analiză critică sau fantezie liberă, constructivă, dar și grija de a rămîne mereu noi înșine autentici și nedezmințiți.

---

1 *Se poate deduce, din întreaga doctrină a lui Platon, că dacă artistul n-ar mai îndeplini un simplu act de « copiere » a unor « copii », copii ce au un rol secund față de original, el ar fi în stare să ajungă la modelele primare ale existentului. Pe această observație se sprijină Read cînd susține că Gabo este primul artist în sens autentic platonician. Gabo ar reda deci structuri inițiale și nu obiecte de rang secund.*

2 *Această influență este incomparabil mai mare decît aceea pe care doctrina aristotelică, încă necunoscută, ar fi putut să o exercite.*

3 *Sau procedeele fundate pe o ordine aproape magică a inexplicatului.*

4 *Sau mai exact spus, gîndirea* dianoetică.

5 *Notăm că Fechner este, în acest sens, unul dintre părinții* esteticii experimentale *de astăzi.*

6 *Teza spiritualizării și a « însuflețirii » obiectului corespunde viziunii profunde a lui Marx privitoare la umanizarea lumii prin intermediul artei.*

7 Termenul epoché *înseamnă originar « acțiunea de a opri ». Filozofic vorbind, el a dobîndit înțelesul de « suspendare a judecății », de unde și posibilul sens al « suspendării stărilor psihologice sau de percepție ».*

8 *Precizăm că noțiunea de intenționalitate nu-i aparține de fapt lui Husserl. Teza intenționalității a fost formulată, în esență, de Franz Brentano. Termenul ca atare fusese preluat, la rîndul lui, dintr-o tradiție medievală.*

9 *Aceasta îl face pe Dufrenne să afirme cu mult temei că obiectul literar este la Ingarden și intențional dar și imaginar și deci heteronom.*

10 *În doctrina lui Husserl nu adăugăm, prin urmare, semnificații noi, ci dezvăluim semnificații corelative situate în conștiință și care sînt corespunzătoare esențelor obiective ale lumii reale, sau operei de artă, ca fapt autonom și « așezat în sine » (v. și Heidegger).*

11 *A se vedea în acest context teoria lui Marx cu privire la acțiunea umană asupra naturii. Max Scheler remarcă cu insistență această teză a lui Marx, considerînd-o a fi necesară pentru imaginarea unei lumi umanizate și gîndită ca « Ordo Amoris ».*

12 *Prin urmare, în condițiile punerii în acțiune a conștiinței estetice.*

13 *Se observă aici cum Hartmann caută să amendeze ideea comuniunii subiectului afectiv cu lumea, așa cum se petreceau lucrurile în contextul stării de Einfühlung.*

14 *Se întrevede, în acest stadiu nou al analizei, năzuința lui Hartmann de a salva virtuțile emoției, într-un plan al mișcărilor subtile ale stării de conștiință.*

15 *A se vedea, în acest sens, excelentul studiu elaborat de Elisabeth Walther. Aceasta demonstrează, cu prisosință, rolul lui Bolzano în pregătirea concepției semiotice contemporane. Stilul de gîndire al lui Bolzano se formulase, de la început, într-un fel de opoziție ciudată și netă față de modul dezvoltării discursului la Hegel.*

16 *Metodele* structuraliste *au progresat, în mod uimitor, în epoca noastră, fără a se constitui însă într-o adevărată estetică. Notăm, mai degrabă, lucrările structurale de teoria artei ale lui Chomsky, de pildă, și Wellek (care sînt aplicații în domeniul literaturii). Sînt deasemeni remarcabile lucrările lui Propp și Lotmann în U.R.S.S.*

17 *Determinarea cantitativă a* măsurii estetice *va porni deci de la formula lui Birkhoff,* $M = f(O,C) = \frac{O}{C}$, *care stabilește relația dintre* ordine și complexitate (informație).

18 « *Procesul semnelor » se poate defini conform vederilor lui Ch.W.Morris, prin intermediul unei* semantici estetice, *al unei* semiotici estetice *și printr-o* sintactică estetică. *Această triadă a « proceselor de semne » este, în esență, acceptată de Bense.*

19 *În acest context se pun probleme de « înțelegere » sau de « neînțelegere », precum și chestiuni de emitere și de receptare a operei la nivelul « interpretantului ».*

20 *A se vedea în acest sens și considerațiile lui Gadamer cu privire la « puterea de mărturie a lucrurilor », în opera de artă, la Heidegger.*

21 *Evident, cele două dimensiuni ale cuvîntului — arhitectura și simbolica — sînt valabile și pentru semnul plastic, în domeniul artei vizuale.*

22 *Notăm că aceste procedee tehnice sînt operante și în cîmpul vizualității.*

23 *Ceea ce se explică probabil și prin faptul că Eugen Gomringer a fost un timp secretar al lui Max Bill. O anumită influență trebuie să fi avut Bill asupra lui Gomringer.*

24 *În acești termeni Hegel a transformat arta în logosul privit ca spiritualitate absolută a lumii, iar Marx a transpus fenomenul de artă în logosul social.*

25 *Precizăm că am aplicat această analiză morfologică, prin forța lucrurilor, în domeniul artelor vizuale.*

MEMORIAL

*5 noiembrie 1933**. Azi dimineață am asistat la deschiderea expoziției Miron Radu (Paraschivescu), Ion Vlasiu și I. Wittner (azi Ion Vitner). Participasem, în prealabil, la organizarea ei, la librăria Hasefer din pasajul Karagheorghevici. Ultimul expune desene și colaje (îndrăznețe prin conținutul lor de pamflet), primul prezintă uleiuri (culoarea unora e stridentă) și desene de multă finețe iar Vlasiu, sculptură în teracotă și lemn precum și cîteva desene (schițe). Sculpturile în lemn lustruit se intitulează uniform *Ritmuri*. Ele denotă un mare simț al materiei. Sînt, de altfel, simple bucăți de lemn, lustruite, și care au devenit interesante torsuri, păsări, un « cal năzdrăvan » care amintește de Brâncuși. Și Vitner aduce spirituale desene, dar linia încă e infantilă și înrîuririle lui Picabia, ale lui Chirico vădite. Mai are cineva catalogul, dactilografiat pe o coală ministerială dublă, al expoziției? Nu cred. În tot cazul, expozanții de atunci s-au amuzat găsindu-l, peste decenii, în arhiva mea. De aceea voi transcrie cîteva titluri pe care înșiși autorii le-au uitat. Miron Radu expune 16 piese. Notez: « Ordre, désordre et soi », « Geometrica descindere a Sfintei Fecioare în cosmos », « Femeia mea iubită era atît de frumoasă, ca un copac de frumoasă, ca un pahar cu apă de frumoasă », « Lautréamont și frumosul poem despre somnul hermafroditului », « Joie de vivre ». Ion Vlasiu a prezentat « Sufletul dansului », « Ritm », « Pasăre », « Vioară », « Bust » și încă vreo zece exponate. Colajele lui Ion Vitner și desenele se intitulau: « Femeia cu mîna rătăcitoare », « Descindere în infern », « Bunul Dumnezeu în plimbare matinală », « Materia și irefutabilul ei primat asupra spiritului », « Je suis né pour chanter la joie de vivre », « Superba mașină umană și dialectica mișcării sale », « Popasul proletarului în orașul industrial », « Viață nouă ». Lucrările lui I. Vitner aveau un conținut politic și social. Expoziția a fost vizitată de oameni care plecau bombănind, revoltați, zgîlțîiți. Prin bilete anonime, cei trei au fost amenințați cu bătaia. A fost și o încercare de devastare.

25 noiembrie. Expoziția a fost închisă. Nici un tablou, nici un desen nici o sculptură nu a găsit cumpărători. Critica de specialitate n-a putut însă ocoli adevărul că măcar unul din expozanți va avea ceva de spus în plastica românească: Ion Vlasiu.

În seara închiderii am primit daruri. Vlasiu, un *Ritm* (Tors) și o *Pasăre* în lut ars. Vitner, un colaj, un desen și reproduceri fotografice după cîteva exponate. Miron Radu Paraschivescu mi-a oferit cîteva desene din peniță și un ulei (50/85 cm) care pe una din fețele cartonului (aceea cu care a fost expusă) prezenta o pictură suprarealistă, iar pe fața camuflată, aceea dinspre perete, un impresionant și veridic portret al lui Lenin.

Acest tablou a avut o istorie a lui în anii ilegalității. Dar despre aceasta voi vorbi peste ani, adică peste pagini... Și cu *Pasărea* s-a întîmplat o aventură, în noaptea de 10 octombrie 1940, a cutremurului...**

Mă întorc deci la seara cînd am prăznuit expoziția. Au mai venit Eva Dlugaci poreclită Zebra și Teddy Brauner. S-a tăifăsuit pînă tîrziu. Verva și buna dispoziție a celor care nu plasaseră nici un tablou, nici o sculptură, a sporit pe măsură ce orele creșteau. Spre miezul nopții am căpătat autografe patetice pe catalogul expoziției. Și absurde. « Domnului Sașa Pană, membru al Academiei române, prietenul d-lui I. Bianu și directorul revistei *unu* — toată dragostea lui miron radu care-l iubește. Dată azi, 25 noiembrie 1933, la închiderea prăvăliei ». « Pentru Sașa Pană — Sașa Pană părintele *unu*-lui, care a romanțat, între alți sfinți, și pe Dumnezeu. Iubesc pe Sașa Pană, îl stimez pe Sașa Pană, îl respect pe Sașa Pană. Ion Vlasiu ». Adăugînd după semnătură: « Îl salut pe Sașa Pană ». Iar Vitner încheia pagina autografelor astfel: « Deși și eu îl iubesc pe Sașa Pană, îl stimez pe Sașa Pană, îl respect pe Sașa Pană, totuși nu înțeleg rostul autografelor la această oră tîrzie (12,42) și refuz net de a satisface dorința lui arzătoare de a poseda un autograf de-al meu și refuz de a i-l da. (Greșelile ortografice, din cauza vinului) ».

Începutul lui decembrie. Au început să se ivească și însemnări critice cu privire la expoziția nereglementară de la Hasefer. Una care, cu trecerea anilor, s-ar putea dovedi a unui clarvăzător, am citit-o în *Viața literară*, semnată doar cu inițialele M.N. Se intitulează « Ion Vlasiu ». « În manifestarea de artă a tinerei generații, Vlasiu marchează indiscutabil o conștiință, o certitudine care îl situează printre elementele de valoare [...] Subliniem acel *ritm* sau *dans* în care materia se zbate spre o ajungere, spre o disciplină. [...] Ion Vlasiu, fost elev al sculptorului Ladea, însemnează o incontestabilă realizare în plină evoluție și o speranță a plasticei ardelene ». Și nu numai ardelene, aș adăuga.

SAȘA PANĂ

---

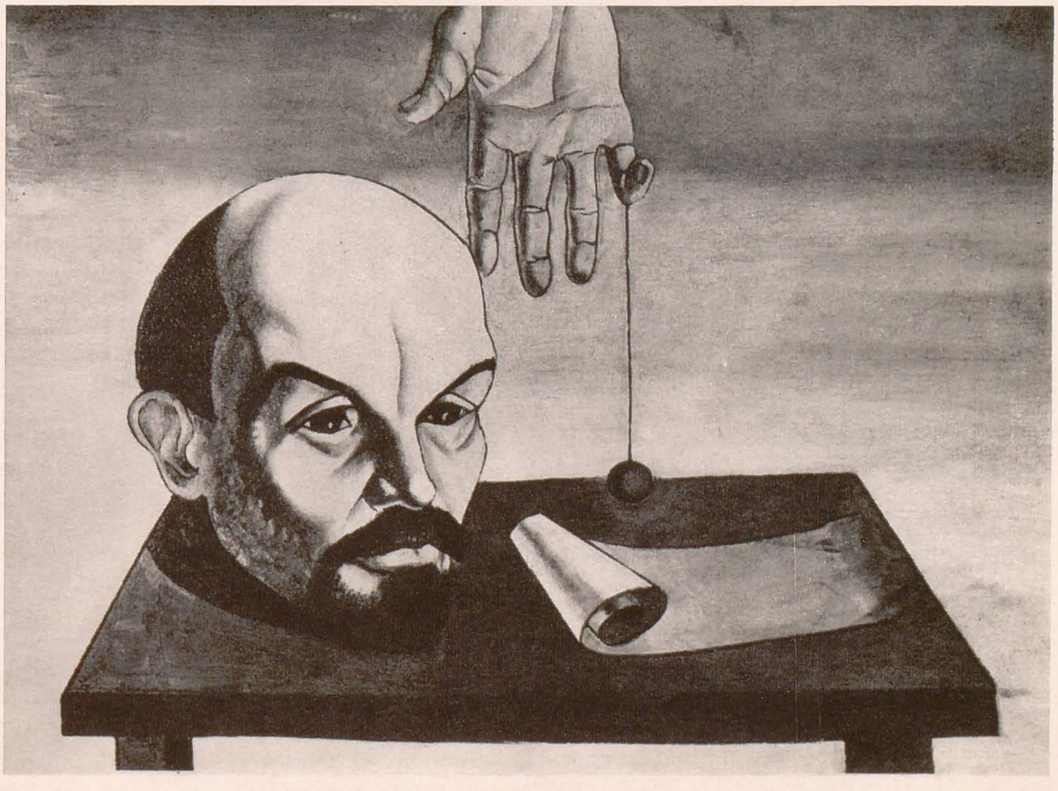
* *Din cartea inedită « Născut în '02 » — memorii, file de jurnal, evocări.*

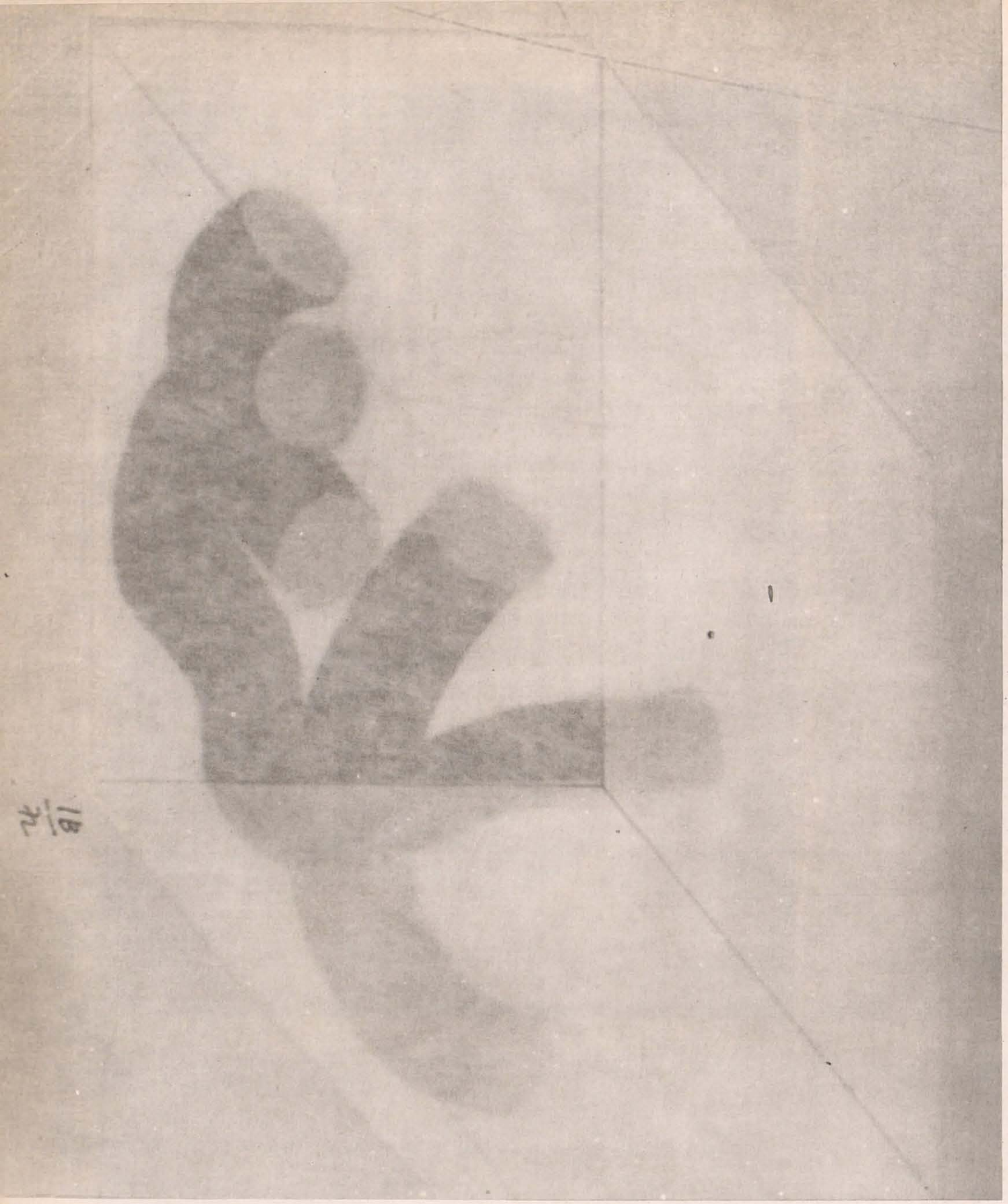
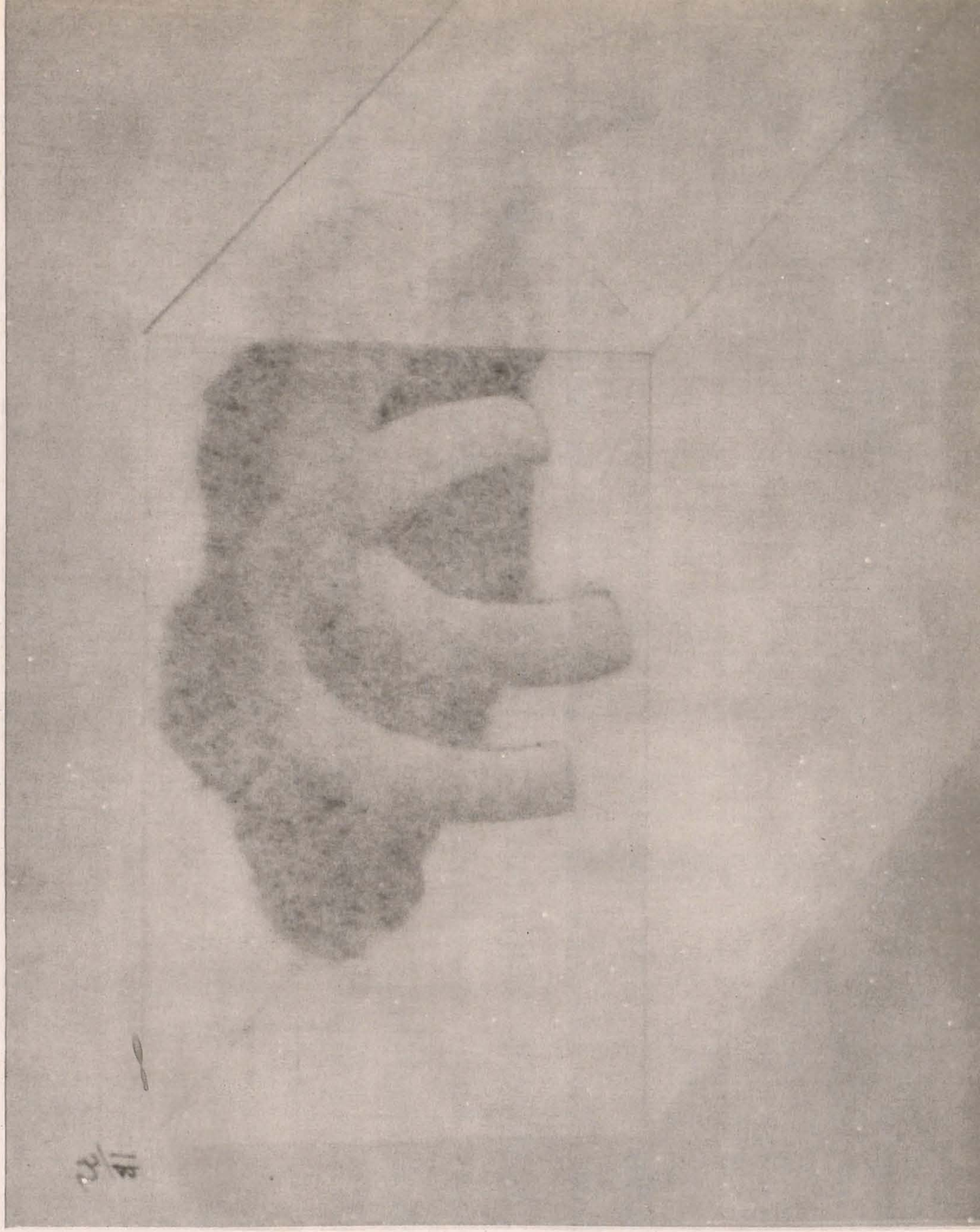
** Ritmul *și* Pasărea *stăteau vecine. Șocul cutremurului a săltat* Ritmul, *care a fost proiectat spre* Pasăre, *decapitînd-o. (Poate o ură veche mocnea...). După operația de reparare, le-am așezat în colțuri opuse ale încăperii. Așa cum se văd și azi.*

În ilustrație: *1. ION VLASIU: Ritm; 2. ION VLASIU: Desen; 3. MIRON RADU (PARASCHIVESCU): Portretul lui Lenin.*

bucureşti 1933

miron radu ion vlasiu i. wittner expun în sala haseler din strada caragheorghevici numărul şapte colaj desen pictură sculptură şi vă invită la vernisaj care va avea loc duminică cinci noembrie la orele unsprezece dimineaţa.
expoziţia va fi deschisă până la douăzeci şi cinci noembrie.



LABORATOR

ION BITZAN

OBIECTUL ÎNTRE FIZICĂ ȘI METAFIZICĂ

Afirmînd într-un alt text că Bitzan acționează ca un artizan care provoacă « situații ale materialului », trebuia să precizez că această calificare indică nu o alternativă naivă a comportamentului de « designer », ci o replică de pe pozițiile sensibilității dezinteresate. Designul, complice al industriei, prevede *uzul* și implică *uzura*, chiar și în programele pe care, cochetînd cu inutilitatea, le numește « de evaziune ». Bitzan, chiar în programele de simili-obiecte uzuale (draperii, ornamente), propune, dimpotrivă, o experiență care se depozitează în sensibilitate. În orizontul practicii, sau, dacă vrem, al vieții, unghiul lor de contiguitate reproduce diferența dintre limbaj natural și limbaj poetic. Proiectul de azi al lui Ion Bitzan înregistrează seismografic acest loc critic al relațiilor om-lucru și, intuitiv, impulsiv aproape, răspunde cu propuneri de compensare poetică. Actualul său atelier e laborator mai mult decît șantier, dată fiind puritatea elementelor, suporturi și materii prime; faptul indică o concepție despre raportul între semn și material. În termenii statorniciți ai comunicării senzoriale, acceptată ca ireductibilă, se manifestă raportul invers proporțional dintre semn și material: materialul e resimțit ca factor de redundanță și redus la cota strict necesară mesajului. Colajele reproduse aici sînt alcătuite din fragmente « ready-made » decupate din fotografii publicitare (atestarea formelor curbe-serpentine, tuburi) și acoperite sub imaginea simbolică a unui cub în riguroasă proiecție plană, decupat din hîrtie străvezie (deci: perechea organic-geometric). Ecranul transparent imită o cutie, ormă-recipient paradigmatică. Aplicat în unul sau două straturi, devine simulacru al depărtării, jucîndu-se cu gradele de evidență. Procesul e fixat sub sticlă, menținut în convenția « artă-iluzie », se refuză « intervenției », apropierii operaționale. Are loc, optic, un mit spațial: relația conținut—conținînd. Ceea ce, prin decriptare psihanalitică, avertizează Bachelard, semnifică gestul locuirii, o apetență umană profundă și originară de integrare în spațiu. Obiectele acestea s-ar putea intitula « mimograme », întrucît înscenează prin semne atitudinile de ascundere și descoperire care constituie un ritm binar permanent activ al comportamentului omului în lume. Să precizăm că această semiologie e secundă, neprevăzută, apare ca repercusiune a formei, ca suprastructură dialectic generată de raporturile materiale ale operei. (Obiectele, rafinate cu migală, finisate cu scrupul, aduc aminte, mutatis mutandi, de reciprocitatea dintre acțiunea artizanală și sugestia metafizică în arta lui Brâncuși.) Exact același demers « conținut-conținînd » — și reacția în lanț a conotațiilor — e lizibil în seria obiectelor « reale » (mici dulapuri de lemn, compartimentate și umplute cu ceară naturală cursă în tiparele firești și întîmplătoare ale moliciunii translucide și mătăsoase).

Și aici schema structurală e montată pe aceleași coordonate: — geometricul (construcția dulapului) și fiziomorficul (pe care formele de ceară îl « sugerează », în felul testelor Rohrschach). Obiectul ,,agită'' în sensul actualizării modelelor asociative din experiența sensibilă a privitorului, amorsînd în imaginația lui un « film » de stării hedonice, o idealizare estetică a senzațiilor trezite de lucrurile banale. Faptul că folosește materiale umile și abia modelate, după exemplul « artei minimale », « artei sărace » etc., e amăgitor: în fond, artistul nostru trebuie situat la antipodul mișcărilor de acest sens, căci el propune aceste materiale nu *pentru că* sînt umile ci cu *toate că* sînt astfel. Arta sa poetică e din familia parnasiană, a delectației cu « obiectele » prețioase (decretate astfel de artist prin decizia-creație). Ele încorporează corespondențe metaforice, trezesc umbra vechilor impresii, redeschid procese asociative. Bitzan reface *experimental* (adică *empiric* și nicidecum « *pe încercate* », cum prea des se înțelege cuvîntul « experiment », horribile dictu) silogismul sinesteziilor care au statornicit, filologic, proprietatea simbolică a materialelor: granitul și eternitatea, marmura și candoarea, bronzul și gloria, lemnul și simțul cosmic, lîna și senzația organicității. Acestui șir de metafore consacrate — cîndva experimentale, azi șabloane ale simțului comun — li se adaugă posibile șabloane viitoare ale repertoriului nostru aperceptiv și anume, pe acelea provocate de frecventarea materialelor / forme din ambianța cotidiană. Cînd, de pildă, « citează », cu o dezinvoltură justificată de modernitate, forma / serpentină, atît de frecventă în mașinăriile care ne slujesc, Bitzan *nu aplică* științific, ci *redescoperă empiric* codificata echivalență (care e de ordin metaforic, în ciuda enunțului normativ): « linia curbă exprimă organicitatea, linia dreaptă exprimă constructivitatea ». Laboratorul lui Bitzan e experimental nu prin extravaganță, ci prin demersul reajustării empirice a fondului obscur de impresii din care se structurează « în mers » edificiul de metafore al artei.

A.A.

ARHIVA BRÂNCUȘI

SENTIMENTUL TIMPULUI LA CONSTANTIN BRÂNCUȘI

În numărul 5 din anul 1970, revista Arta a publicat un articol care cuprindea cîteva observații asupra spațiului brâncușian, considerat în perspectiva teoriei lui Blaga asupra spațiului tipic românesc.

Privind opera sculptorului Constantin Brâncuși, un bun cunoscător al tezaurului de cultură populară românească își poate da seama că aceasta se integrează foarte bine în contextul spiritual al culturii românești și printr-un anumit sentiment al timpului. Sentimentul timpului în cultura populară românească înseamnă o integrare firească a prezentului în timp, o unitate organică între trecut-prezent-viitor: ea simbolizează continuitatea în rodirea pămîntului, care. an de an, ciclic, se trezește la viață. Este vorba de o concepție asupra vieții care relevă caracterul universal al gîndirii, al spiritualității poporului nostru: înțelegerea continuității vieții care depășește și asimilează moartea. Concepția de bază a basmelor românești este « Tinerețea fără bătrînețe și Viața fără de moarte ». Eroii acestor povestiri trec cu ușurință de pe un tărîm pe celălalt în luptele lor cu zmeii; povestitorul începe cu « a fost odată ca niciodată » . . . o poveste de acum o mie de ani; el coboară în vremuri străvechi, pentru ca, la sfîrșit, să ne spună că « a fost și el pe acolo » invitat la ospățul împăratului, iar acei oameni « mai trăiesc încă și astăzi » . . . Același lucru și în balada « Miorița », destăinuire a spiritului românesc, unde baciul moldovean transformă moartea în nuntă și sfîrșește prin elogiul vieții-natură; sînt aici două aspecte ale aceluiași ciclu, continuu, unde « Viitorul și trecutul sînt a filei două fețe » cum spunea Eminescu.

Brâncuși se integrează în această viziune care a generat de altfel și Coloana Infinitului. Brâncuși nu ne « vorbește » niciodată despre prezent, ci întocmai ca și cîntăreții anonimi ai poporului său, leagă trecutul cu prezentul, cu viitorul, într-o unitate de evoluție continuă, infinită. Brâncuși ilustrează astfel geneza ființei umane, străbate cu gîndul mileniile. « Miracolul », « Începutul lumii », « Adam și Eva », « Noul născut » etc. pot fi considerate ca trepte de cunoaștere în timp. Sentimentul acesta al timpului simțit ca o evoluție continuă a universului este legat de « timpul pămîntului ». Oricare cunoscător al basmelor românești, al cîntecelor bătrînești, al poeziei românești își dă seama că opera sculptorului face parte din aceeași configurație tipic românească.

Acest spirit a făcut posibilă introducerea creației brâncușiene în circuitul valorilor culturii universale. Și observăm acest fapt chiar și în modul său de a lucra; el a sculptat în cicluri (Ciclul Doamnei Pogany, ciclul *Muzei adormite*, ciclul *Măiastrei* etc.), opere pe care le-a reluat mereu, în forme din ce în ce mai desăvîrșite. Iar din punctul de vedere al « stilului », a cules din adîncurile sculpturii universale elementul antic și l-a transpus în forme moderne, într-un clasicism nou. Și aici el a unit trecutul și viitorul. Încununarea acestei concepții despre viață, despre timp, o constituie Ansamblul de la Tg. Jiu; elogiul evoluției infinite a vieții. M. CĂTĂNESCU

DEBUT

NICOLAE KRASSOVSKI

Nicolae Krassovski. Pictor, gravor, scriitor.

Născut la 25 iunie 1944 în comuna Fetești (județul Ialomița). A absolvit Institutul de Arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București în anul 1968. Din același an participă la saloane și alte expoziții colective de stat.

Expoziții personale; Bucuresti, 1968, 1969.

LĂMURIRI PENTRU MINE

— Abandonarea canonului plastic în favoarea supunerii la complexitatea realului.

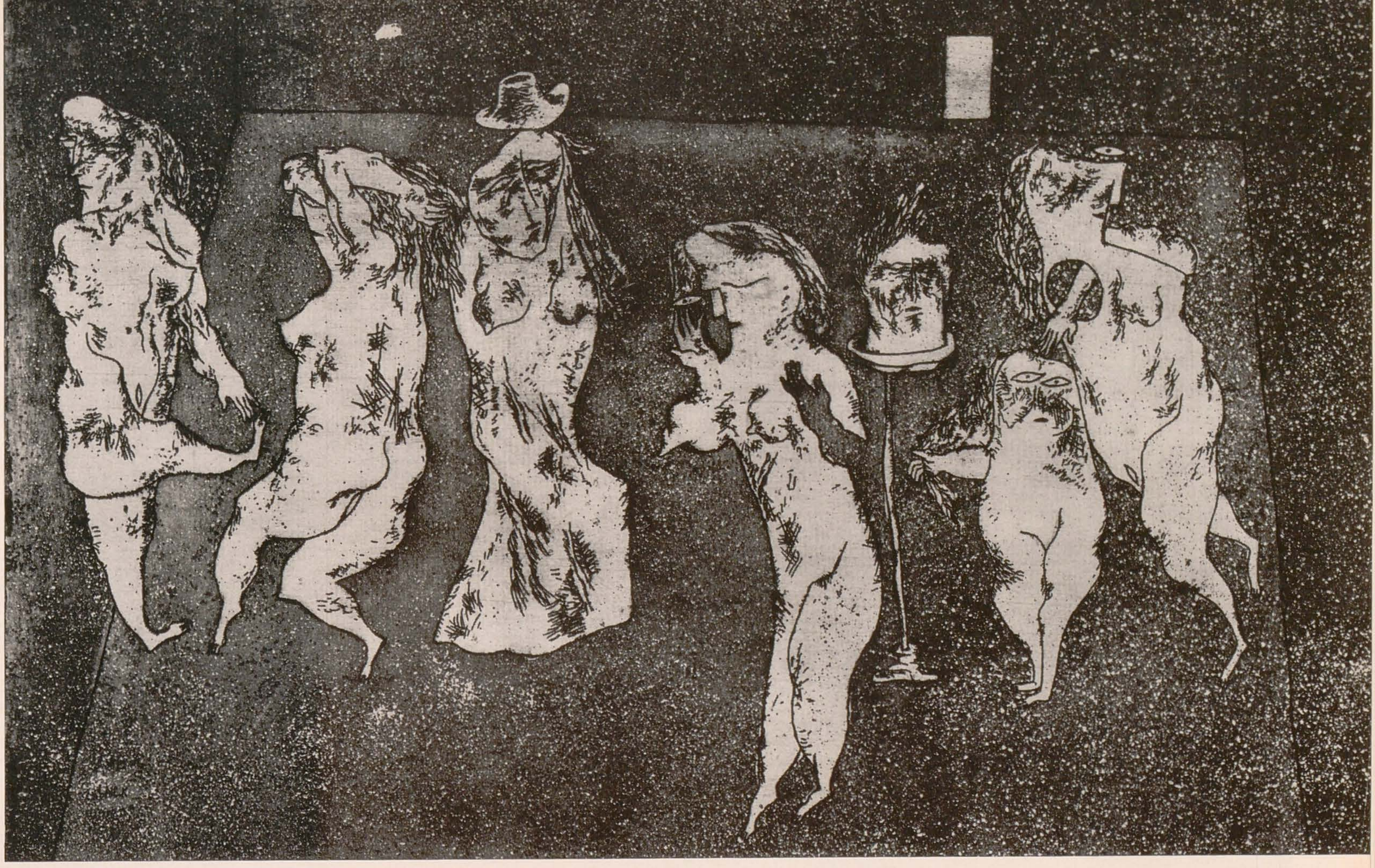
— Este o încercare de distrugere a prejudecăților plastice existente în legătură cu cîteva teme clasice: nudul, compoziția de grup etc.

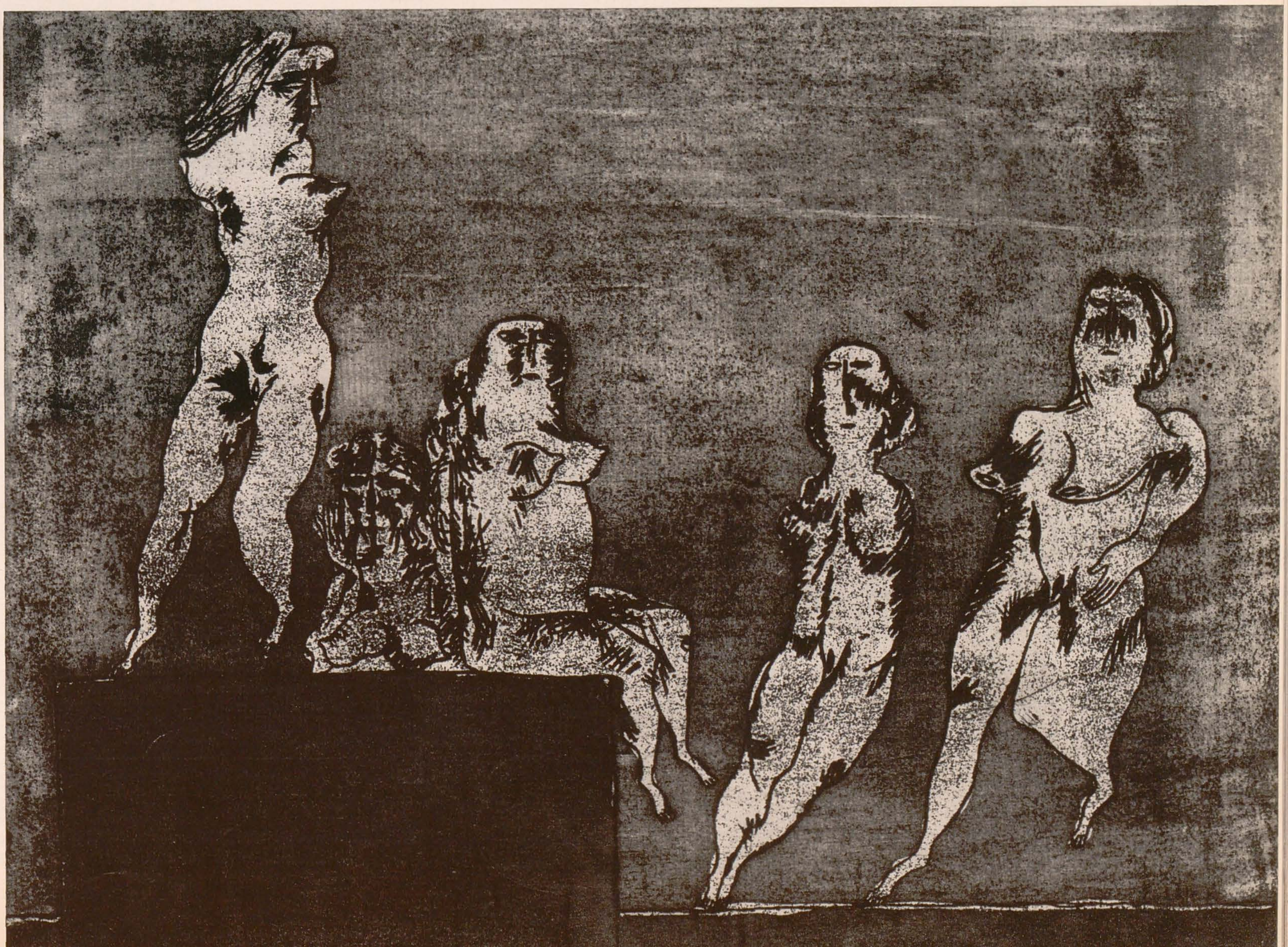
— Un elogiu al vitalității umane, o bucurie, o voluptate a cunoașterii realului.

— Apropierea de subiectul abordat fie el oricît de absurd ori chiar tragic, se face aici într-o îmbrățișare caldă a lui, prin trecerea lui în zona umorului care poate atinge chiar zonele groase ale acelui rabelaisian.

— E pretutindeni o confruntare, o compasiune, o compătimire cu grandoarea și mizeriile trupului uman etc.

— Lipsindu-mi voluptatea jovială a meseriei accept această întreprindere (ori aventură în interiorul pericolului) ca pe o condamnare irecuzabilă supunîndu-mă chinului impus de travaliu în speranța unei cunoașteri pe care o consider suprem pariu al ființei mele. N.K.





FIȘE PENTRU O ISTORIE A ARTEI ROMÂNEȘTI

DIMITRIE HÂRLESCU

**1872, 24 oct. — se naște, la Fălticeni, fiul Elenei și al lui Iorgu Hârlescu (Herlescu).*

1891, februarie — se înscrie la « clasul pregătitoriu » al Școlii de Belle-Arte — Iași.

1891, oct. — 1897, iunie — elev la școala ieșană, clasa prof. Em. P. Bardasare.

1897—1907 — profesor de desen și caligrafie la Constanța, unde-i are ca elevi pe Ion Jalea și Marius Bunescu.

1901—1912 — întreprinde trei călătorii de studii la München.

1907 — se transferă la liceul «Codreanu» din Bîrlad, refuzînd numirea la gimnaziul din Giurgiu.

1909—1923 — profesor la gimnaziul «D.Sturza», Tecuci.

1907—1918 — participă la expozițiile «Tinerimei artistice», «Salonului oficial» sau la alte manifestări ocazionale.

1923, 23 nov. — se stinge din viață la Tecuci.

1967 — expoziție retrospectivă organizată de Muzeul de artă Dobrogea din Constanța.

Evitat de critică mai ales dintr-o « tradiție » și nicidecum pentru presupusul fapt că operele sale ar fi fost studiate și decretate ca ignorabile, Dimitrie Hârlescu are meritul de a-și fi păstrat nealterată personalitatea artistică, rezistînd atît influențelor academiste, cît și celor grigoresciene, care au sufocat pur și simplu mlădițele firave de talent aparținînd generației primului sfert de veac al secolului XX. Este un motiv temeinic care obligă istoria artei să zăbovească asupra acestui artist.

Dacă în ceea ce privește tematica Hârlescu nu poate fi considerat un inovator, — sursele sale de inspirație racordîndu-se la preferințele specifice epocii: interioare, țigani în diverse ipostaze, « capete de expresie », scene de gen, portrete etc., — se cuvine să semnalăm că din largul evantai tematic al artiștilor primelor două decenii ale secolului, Hârlescu nu-și alege decît o partitură destul de redusă de motive. Selecția are drept unic criteriu *realitatea*, artistul sustrăgîndu-se cu consecvență oricăror evadări în exotism, în fabulații mistice sau alegorice, refuzînd idilismul facil întreținut de o protipendadă plină de ifose și convenționalism. Hârlescu se dovedește un artist preocupat de psihologie, de explorarea unor zone mai subtile ale afectelor umane, definindu-se ca un poet al așteptărilor tensive. Putem afirma că unele din creațiile sale sînt marcate de un surd dramatism, un dramatism lipsit însă de excese, de extroversiuni patetice sau de acele exacerbări explozive atît de caracteristice expresionismului în genere. Căci Hârlescu nu se zbuciumă cu violență, nu gesticulează, ci « își geme durerea ». O anume angoasă, reflex al sentimentului acut de neîmplinire, al luptei continue și desperate cu provincialismul semidoct, angoasă sporită mai tîrziu de o boală care l-a împins la actul sinuciderii, dă creației sale o individualitate distinctă, care-l atestă ca pe unul din antecesorii expresionismului românesc. Lumea lui Hârlescu — oameni simpli ce n-au cunoscut bucuria — este o lume care adastă în tăcere împlinirea unui destin. Chipurile au întotdeauna o gravitate, gesturile sînt reținute, aproape insesizabile, sugerînd uneori o stranie imobilitate. Stările de așteptare sînt susținute cromatic de albastruri reci, electrice, de galbenuri sulfuroase, de violeturi, de tonuri surde și sumbre în genere.

Doamna în fotoliu este una din lucrările care ilustrează preferința artistului pentru *culoarea-afect*. Atitudinea femeii exprimă calmul; atmosfera care o învăluie, tratată în tonuri reci din gama violetului, evocă starea sufletească a personajului cu totul opusă aparenței de tihnă pe care o afișează. În *Jucătorii de șah*, subtilitatea dialogului dintre privirile celor trei personaje creează o stare de tensiune întreținută de un colorit în cheie gravă, lăsîndu-ne sentimentul că devenim martorii înfiripării unui « triunghi» familial, într-o aparent calmă lume burgheză. *La malul mării*, de fapt o scenă de gen, marea ocupînd un loc minor în economia lucrării, reprezintă reluarea pe alt plan a acelorași stări marcate de măsurarea încordată a scurgerii timpului, în așteptarea unui eveniment de covîrșitoare importanță. Cîteva personaje privesc spre infinita deschidere a mării într-un imobilism neliniștitor, învăluite într-o atmosferă încărcată de taină și ambiguitate. Același climat se regăsește și în *Colț de cafenea, Băiat șezînd, Popas, Sala de așteptare, Prizonierii* etc. lucrări în care existența apare minată de incertitudine și de sentimentul efemerului.

Cei care accidental s-au oprit asupra creației lui Hârlescu, l-au etichetat un epigon local al Secesionismului münchenez. Este o eroare (deși artistul va suferi sporadice influențe ale acestei mișcări mai ales în perioada începuturilor), cauzată de o superficială cercetare a lucrărilor sale.

Hârlescu se afirmă mai degrabă ca un pionier al expresionismului românesc; distingem la el anume trăsături particulare ale sensibilității poporului nostru, marcate de un înnobilant simț al măsurii și al discreției.

VICTOR SIMION

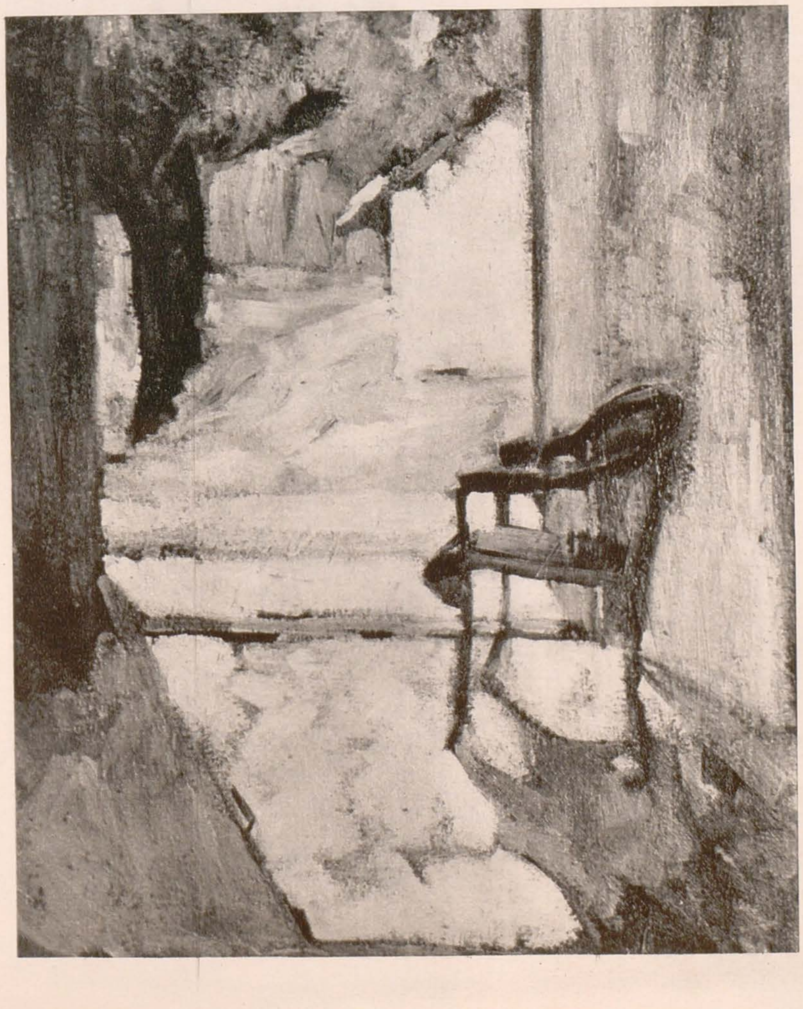
---

1. Compoziție, ulei, Muzeul R.S.R.

2. La malul mării, ulei, colecția familiei Hârlescu

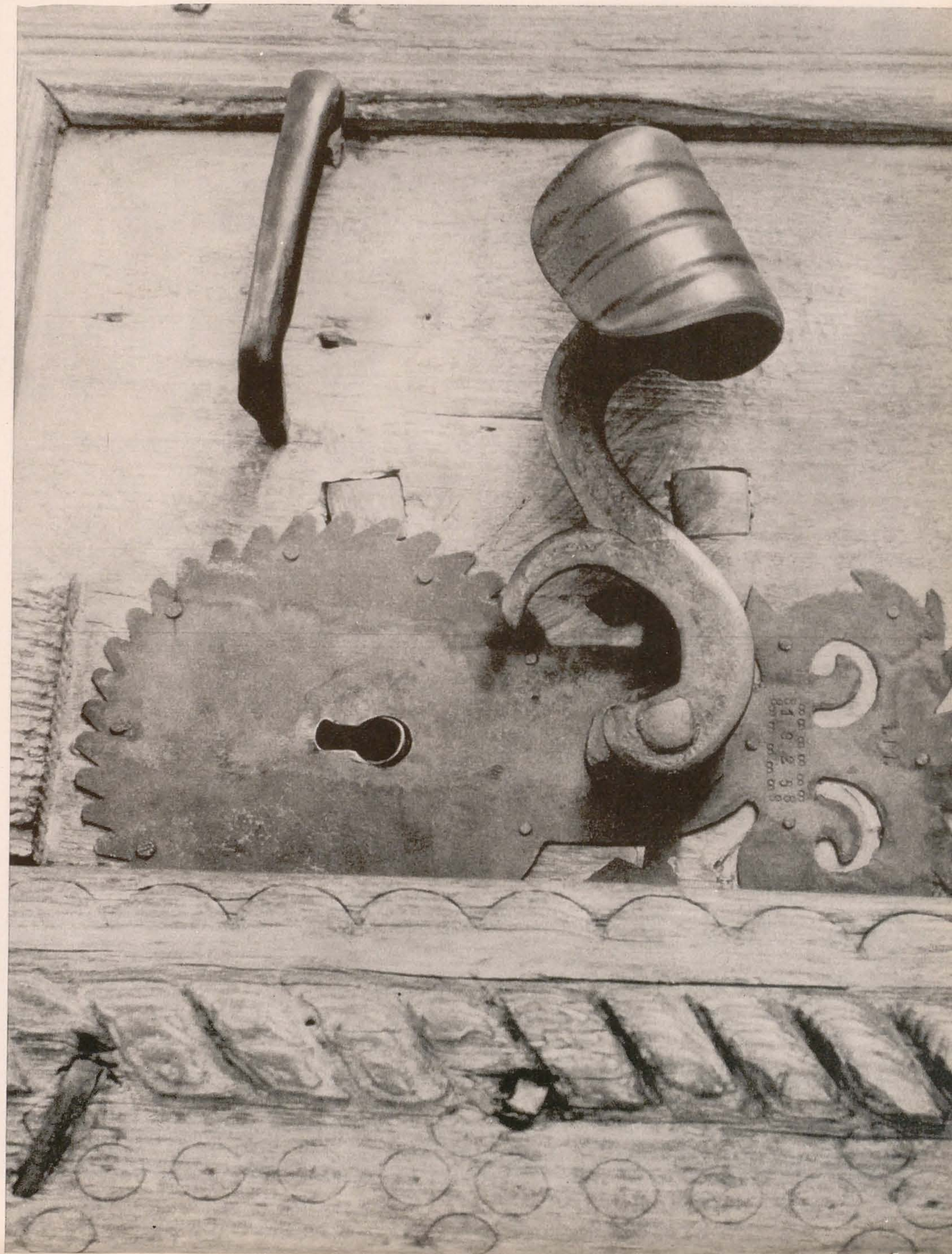
3. Vedere spre grădini, ulei, colecția familiei Hârlescu

4. Doamnă în fotoliu, ulei, colecția familiei Hârlescu



ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ • METALELE

PAUL PETRESCU



Puține sînt domeniile artei populare românești despre care să se fi scris atît de rar ca despre prelucrarea artistică a metalelor. Ceramicii, țesăturilor și broderiilor, lemnului, li s-au dedicat lucrări de prezentare analitică și încercări de sinteză. Despre fier, despre aramă, sau despre aur și argint, n-au apărut decît răzlețe însemnări, în diverse capitole consacrate altor aspecte ale creației țărănești. Lucrul este cu atît mai surprinzător cu cît, pe de o parte, după cum vom vedea, metalele sînt prezente în aproape toate domeniile artei populare, de la arhitectură la costum și de la unelte la instrumente muzicale, iar, pe de altă parte, tradiția metalurgiei și a artei decorative a metalului este străveche pe teritoriul românesc.

Nu este locul să facem un istoric al acestor preocupări la români, părîndu-ni-se îndestulător a cita un semnificativ pasaj privitor la daci din cea mai recentă istorie a românilor (Constantin și Dinu C. Giurescu:) «... Cantitățile enorme de metal prețios pe care le-a luat Traian din Dacia implicau o exploatare continuă a zăcămintelor aurifere. Știau să lucreze bronzul, fierul, argintul; făceau unelte, cum sînt coasele și secerile de bronz, topoarele, fiarele de plug, cleștele de fier, arme cum sînt săbiile de fier care s-au găsit în mai multe părți ale teritoriului dacic, obiecte de cult sau mobilier, cum e candelabrul de bronz găsit la Crăsani, podoabe de tot felul, mai ales de argint; știau să facă din acest metal prețios vase frumoase, cum sînt cele ale tezaurului de la Sîncrăieni; știau de asemenea, încă de la finele secolului al IV-lea î.e.n., să bată monede de argint».

Toate, dar absolut toate categoriile de obiecte enumerate ca fiind produse de Daci se regăsesc și azi în producția curentă a centrelor de meșteșugari făurari români, inclusiv armele albe de luptă; o variantă a acestora din urmă a fost cu vremea convertită în unealta pașnică a viticultorului — cosorul, a cărui formă încovoiată, elegantă, de mare dimensiune, amintește surprinzător pe cea a unora din armele purtate de dacii din imaginile de pe Columna lui Traian și de pe monumentul de la Adamclisi. Peste multe secole, din zestrea tradiției metalurgiei medievale, continuatoare a celei dacice, o altă armă, de astă dată lancea, pare să-și fi găsit un destin pașnic în formele enormelor frigări oltenești (1,50—2 m), ustensile domestice ce puteau însă fi pe loc folosite și ca unelte războinice pînă în pragul vremurilor moderne, cînd apărarea împotriva raidurilor «pazvangiilor» din raialele de pe malul drept al Dunării era o chestiune de rapidă și vitală adaptare a fiecărui sat și a fiecărei gospodării.

Diversitatea categoriilor de metale și aliaje folosite, — fier, oțel, fontă, cositor, plumb, aluminiu, aramă, aur, argint, bronz, alamă, — și varietatea tehnicilor întrebuințate, — topit, turnat, bătut la rece, bătut la cald, călire, tăiere, incizare, încrustare în lemn, în os, combinare cu sticlă, os, mărgele, — ne pot da o idee despre multitudinea obiectelor de metal pe care le produc meșterii români, cea mai mare parte din aceste obiecte, dacă nu toate, fiind învestite și cu remarcabile calități artistice ținînd atît de frumusețea formelor perfect adaptate la funcția pentru care au fost create, cît și de o evidentă preocupare ornamentală. Preocuparea pentru aspectul decorativ al accesoriilor metalice este dominantă de pildă în domeniul arhitecturii populare românești ale cărei capodopere de lemn au o serie de piese lucrate din fier. Cele mai modeste din acestea, cuiele, simplele cuie, sînt gîndite tocmai ca niște adjuvante ale frumuseții ușilor din tăblii de lemn din Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova, și sudul Transilvaniei, avînd rozetele foarte mari (diametrul 2 cm) și fiind bătute în așa fel ca să formeze scheme geometrice decorative, ritmînd suprafețele mari ale scîndurilor. Să nu uităm că aceste cuie își au prototipul în cuiele găsite în construcțiile dacice, avînd aceleași mari capete cu multe fațete bătute cu ciocanul. Țițînile și balamalele lungi pînă la jumătate de metru ale ușilor și porților, încuietorile de fier ale porților din lemn de salcîm din sudul Olteniei, sînt împodobite cu motive mărunte ștanțate, marginile fiind terminate în cap de șarpe, motiv predilect, după cum vom vedea, în arta fierarilor. Clanțele, broaștele și încuietorile sînt de o mare varietate și merg de la forme simple, compuse din spirale îngemănate, pînă la cele complexe imitînd modele orășenești. În Scheii Brașovului orice trecător poate observa la portițele gospodăriilor românești micile piese de semnalizare prin bătăi, modelate cu imaginație în nenumărate variante ale șarpelui. Zăbrelele caselor, atunci cînd apar (casele românești rareori recurgînd la ferecarea ferestrelor) sînt ingenios construite prin așchierea unor vergi late de fier. Mai elaborate și mai frumoase sînt zăbrelele bisericilor de lemn, în alcătuirea cărora intervin și modele ale feroneriei citadine și de curte, ajungînd pînă la a forma adevărate arabescuri compuse din volute. La capitolul bisericilor trebuie să amintim crucile de fier de pe acoperiș și de pe turlă, atingînd dimensiuni de pînă la 1,5 metri înălțime, de un desen complicat aplicat pe schema simbolului cruciform. Și casele țărănești au terminații metalice la capetele coamei acoperișului, așa-numitele «bolduri» sau «săgeți» de metal în care volumele geometrice se îmbină cu motive ca steaua, calul, sirena, peștele, omul.

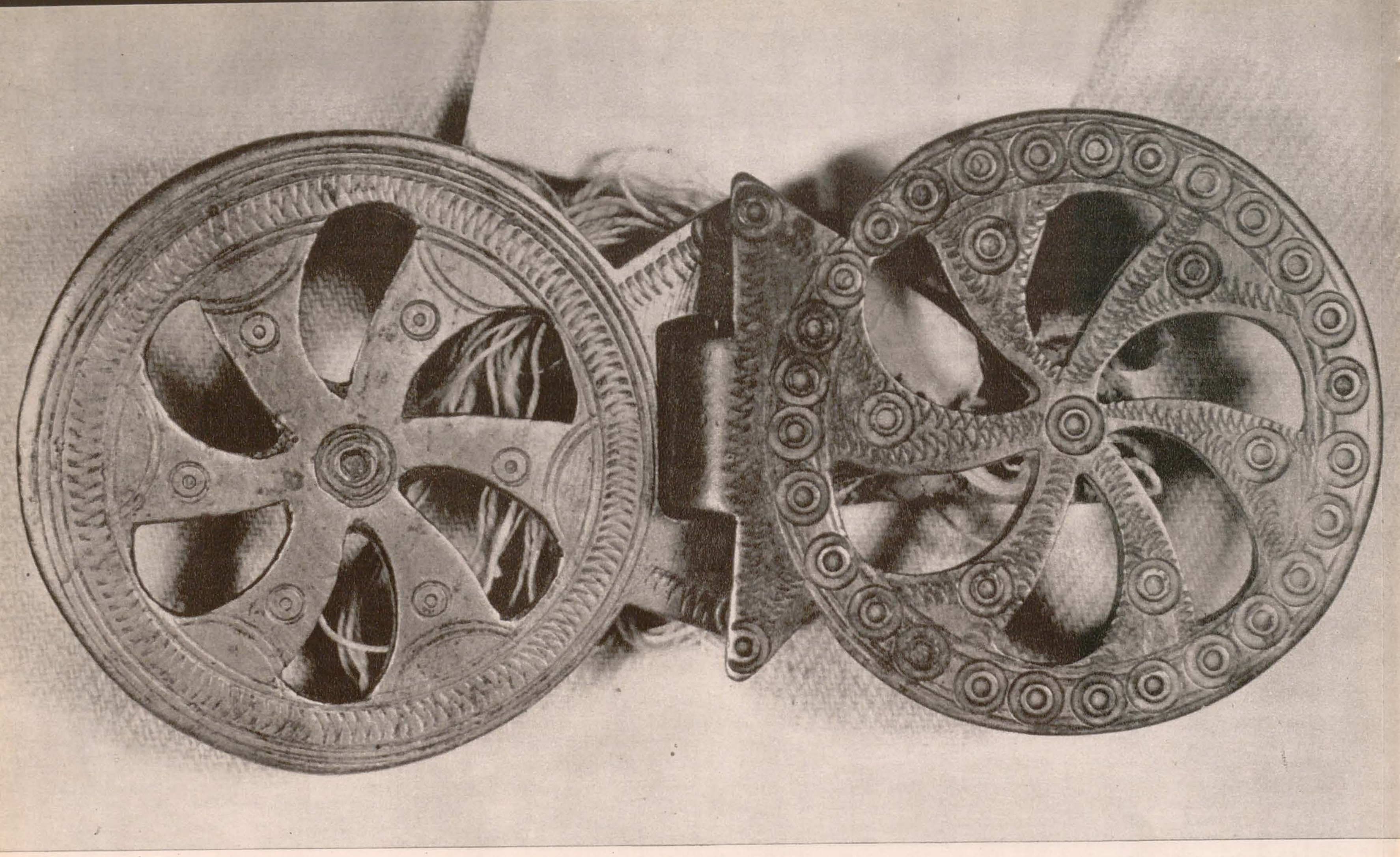
Un simplu inventar făcut într-o gospodărie țărănească ar scoate la iveală poate și azi gama întinsă de unelte de fier și oțel în care preocuparea artistică este evidentă. Am putea începe cu uneltele folosite la diverse munci agricole și pastorale, între care în primul rînd s-ar cuveni pomenite securile și bărzile cu tăișul lat și fasonat într-un anume fel pentru a fi cît mai practice. Aproape totdeauna ele sînt decorate prin ștanțare cu motive geometrice sau florale stilizate și care constituie de multe ori și «marca» meșterului, așa cum se întîmplă în vestitul sat de fierari Vărzari din țara Bihariei și în Nadanova din Mehedinți; securile produse aici erau căutate în trecut de tăietorii de pădure din toată țara și de dincolo de fruntarii. În aceeași categorie intră și coasele, secerile și cosoarele, ale căror frumos proporționate lame sînt ornamentate de asemenea cu motive ștanțate. Din aceeași familie fac parte baltagele și toporiștele de diferite tipuri, lucrate din bronz și alamă, a căror funcție de armă albă din trecut s-a asociat și cu o funcție socială legată de ideea de prestigiu și de mîndrie, funcție ce în mod natural au condus la o bogată decorație nu numai a lamei metalice ci și a mînerului din lemn de corn sau de paltin îmbrăcat cu «zale» împletite din fire sau fîșii de metal.

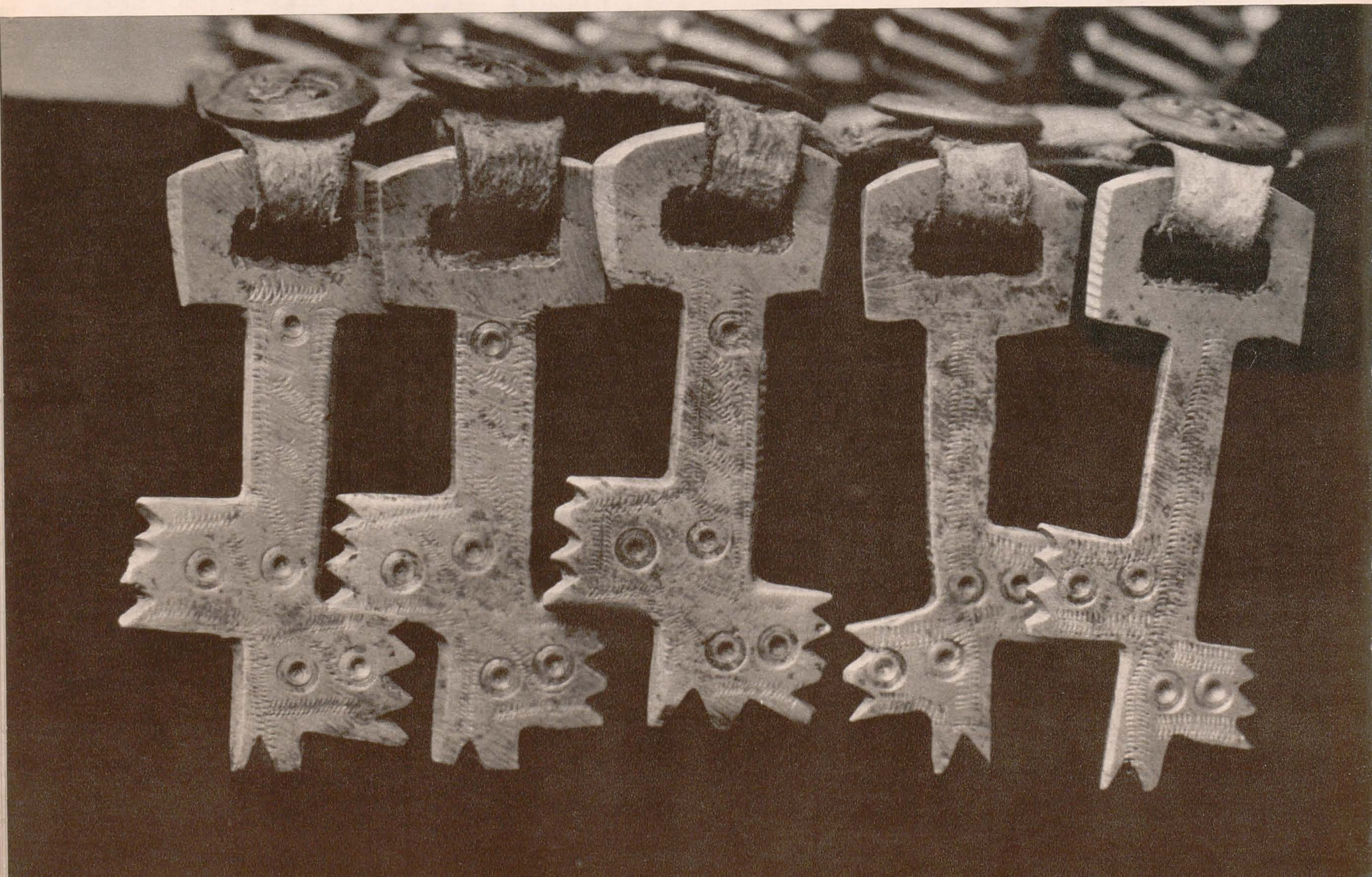
În țara noastră mai sînt încă cîteva centre vestite de rotari și caretași în care se lucrează foarte frumoase căruțe și sănii, precum în Mîrșani (Dolj), Topolog (Dobrogea) și în cîteva sate din preajma Botoșanilor (Moldova). Ar fi al treilea domeniu de aplicare al artei fierarilor români. Legăturile de fier ale roților, fierăria susținînd scările căruțelor și săniilor și cea de pe oiște, incluzînd o mulțime de piese cu o foarte interesantă terminologie populară (belciugele și gînjurile loitrelor, vătraiele și scările, bleaurile de la capetele osiei și ale bucșei, tegliciul, piroiul, urechile și japița proțapului) sînt lucrări de feronerie de artă, în care formele curbe și cele ascuțite formează surprinzătoare ansambluri. Motivele sînt gravate cu «dornul», — steaua, cercul, unghiul, rombul, semicercul, rozeta simplă fiind cele mai frecvente. Fierăria căruțelor este adeseori și vopsită în multe culori. Să adăugăm că aproape toate piesele se termină în cap de șarpe. În același domeniu al mijloacelor de transport se înscriu și podoabele metalice, mai ales de alamă, ale harnașamentului: discuri, plăci, catarame, clopoței, agrafe, nasturi (aplicați în număr mare pe hamuri, căpestre și hățuri de piele). În sfîrșit, simplele potcoave și caielele, ca și fiarele de împiedicat caii sînt lucrate uneori de meșteri ce pun și în aceste mărunte obiecte tot atîta artă cît în pretențioasele și puse la vedere clanțe și încuietori.

Cel de-al patrulea domeniu al artelor metalului, ustensilele casnice, cuprinde două categorii distincte. Prima este aceea a «fiarelor» aflate în preajma vetrei sau a coșului, incluzînd lanțul coșului, lucrat de fierar în zale mari rotunde sau tinzînd spre un patrulater, de care se atîrnă «fierul țestului», o vergea lungă de un metru, în patru muchii, puternică, terminată la capătul unde trebuie apucată cu mîna cu o spirală ca de cîrjă episcopală. Căldările de aramă și ceaunele cu funduri rotunjite se așază pe «pirostrii» triunghiulare sau circulare, nelipsite de mici «înflorituri» de fier forjat. Tot lîngă foc se află și așa-numitul «cal» sau «mîță», pe care se sprijină butucii de lemn ca să ardă mai bine. Semănînd cu piesele corespunzătoare de la curțile boierești și domnești, «mîțele» și «caii» țărănești sînt ciocăniți cu inepuizabilă fantezie în forme originale adaptate funcției. În colțul vetrii stau și lungile frigări de peste un metru și jumătate, de care am amintit, semănînd cu lăncii ascuțite și avînd la baza lamei late cîte o rozetă sau floare de fier forjat pentru a fixa carnea. Tocătoarele sau satîrele de tăiat carne, lucrate din oțel bine călit, sînt late și au vîrful superior terminat în cap de pasăre. Seria cuțitelor este foarte mare, unele atrăgînd atenția prin lama lor tăiată ca o halebardă sau ca un iatagan miniatural, altele prin mînerul lor din lemn cu incrustații de plumb sau confecționat din inele de os și discuri metalice de diferite culori. Sate de fierari meșteri în călirea cuțitelor se găsesc în Oltenia (Nadanova din Mehedinți), în Muntenia (în preajma Buzăului), în Moldova și Dobrogea, ca și în Transilvania (atît în ținutul pădurenilor cît și în munții Apuseni și în Maramureș). Cea de-a doua categorie este formată din recipiente de diferite forme și dimensiuni. Cele mai frumoase sînt cele ciocănite din aramă care pot fi mici («căldărușe»), mijlocii și mari de peste 50 litri, avînd fundul ușor rotunjit, iar mînerele frumos bătute cu motive decorative simple și cu capetele terminate în formă de șarpe. Tigăile plate cu coada lungă și căucele de aramă au cozile marcate cu serii de elemente decorative simple, bătute sau ștanțate. Căldările de aramă sînt răspîndite mai ales în sudul țării. Un loc aparte îl dețin vasele și flacoanele de aramă, cositor și plumb ale macedo-românilor din Dobrogea. Ploștile, foarte mari și turtite, sînt decorate cu motive dispuse concentric. Cea mai mare parte din vasele lor au fost lucrate în centrele meșteșugărești din Macedonia, unde aromânii formau un element important al populației urbane alcătuită din negustori și meseriași.

O serie de ustensile de un tip aparte formează cel de-al cincilea domeniu de aplicare al artei metalelor. Este vorba de o tehnică specială: încrustarea metalului pe un suport de lemn, folosită mai ales la confecționarea și împodobirea unor obiecte mărunte. Mînere de cuțite, fuse, furci de tors, prisnele, cutii, căuce, fluiere, codiriști de bici, făcute din lemn dens de culoare brun-roșcată, au suprafețele incizate destul de adînc ca să primească în lăcașurile astfel scobite albul cositorului, cenușiul plumbului, galbenul alamei sau roșul aramei. E un meșteșug ceva mai rar practicat, centre cunoscute fiind cele de la Cerbăl și Muncele din ținutul pădurenilor din Hunedoara, precum și o serie de sate în părțile Rîmnicului Sărat și ale Buzăului. Obiecte din această categorie migăloasă se lucrează și în Bucovina. Decorul lor este aproape exclusiv geometric, preferința mergînd către romburi și zig-zaguri.

Un ultim domeniu, cel de-al șaselea, este cel al bijuteriilor și al podoabelor metalice incluse în portul popular românesc, domeniu în care intenționalitatea artistică sau cel puțin preocuparea de ornamentare este mai clară decît în cazul uneltelor de lucru. Seria pieselor este foarte mare, ținînd seama că în atîtea din zonele etnografice românești metalul intră într-o formă sau alta în componența





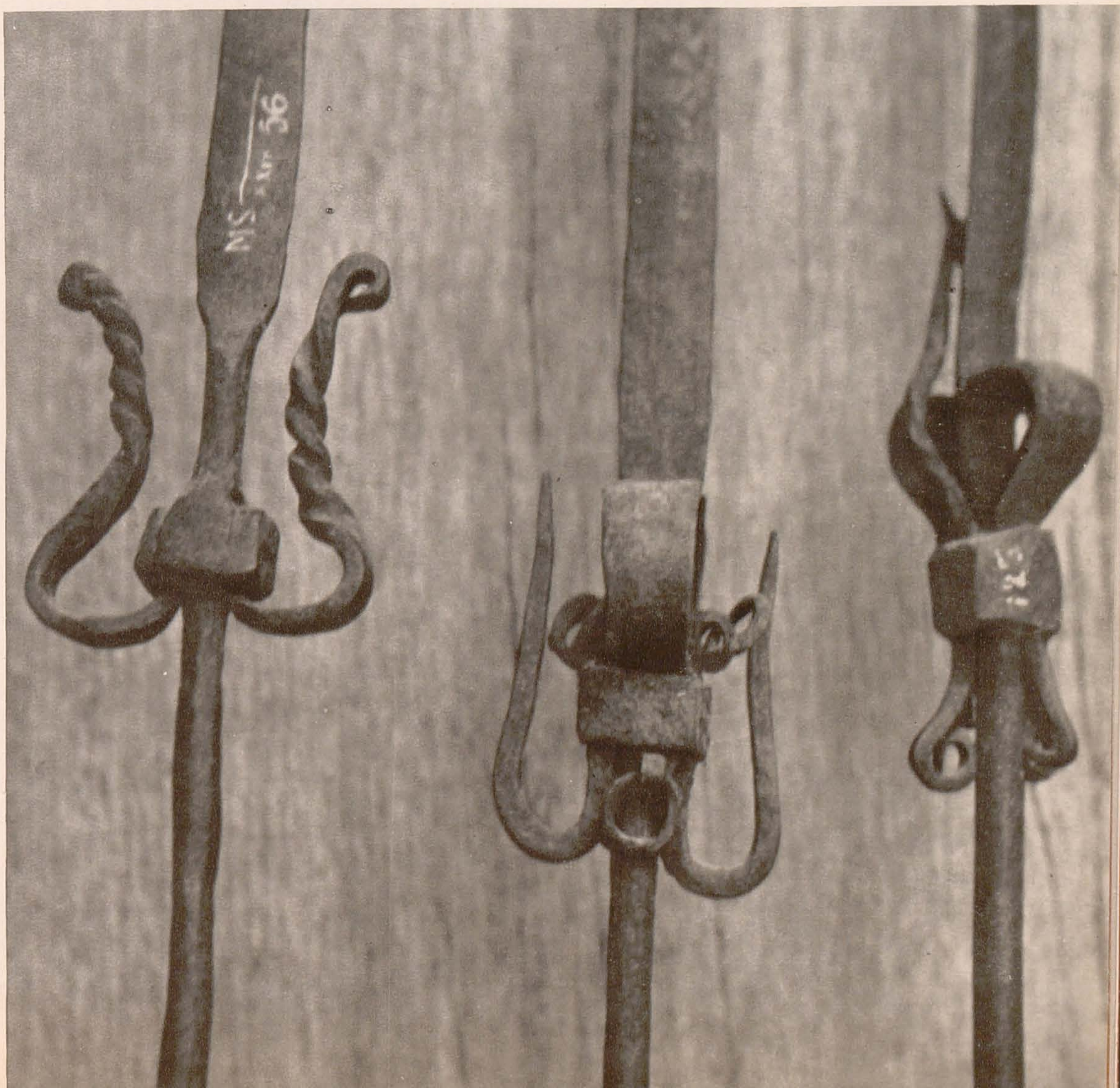
costumului și asta sub cele mai diferite forme, de la firul metalic (beteala de fir aurit sau de argint) și de la paiete pînă la cataramele masive ale portului popular femeiesc și bărbătesc. Am aminti ca o categorie importantă inelele de aramă, argint sau cositor cu incrustații divers colorate, din Hunedoara, ornamentate cu motive geometrice. Tot aici s-ar cuveni să pomenim și inelele de logodnă bucovinene alcătuite dintr-un inel și dintr-o rozetă mare împodobită cu motive circulare ștanțate. Prețioase și prin calitatea metalului sînt bijuteriile (brățări, cercei, inele) lucrate din aur ale moților spălători de aur din apele Arieșului (satele Buciumănești de lîngă Abrud, în zona șteampurilor). Amintim, de asemenea, și vestitele salbe de bani vechi de aur purtate în Oltenia, Banat, Muntenia. În afara bijuteriilor mai sînt și o seamă de accesorii sau podoabe ale costumului. Printre cele mai simple sînt agrafele sau copcile de aramă perforate sau ștanțate cu care se încheie cojoacele și pieptarele de piele din mai toate regiunile țării (printre cele mai frumoase fiind cele în formă de mici rozete din Moldova) precum și bumbii de diferite mărimi de pe laibărele și cojoacele din Crișana. În ținutul Bistrița-Năsăud curelele flăcăilor ca și gențile lor de piele sînt înfrumusețate cu discuri mari (pînă la 4—5 cm diametru), pe care sînt ștanțate motive solare în numeroase și variate combinații. Tot așa sînt împodobite și curelele bărbătești din ținuturile Botoșanilor și Dorohoiului, în timp ce în țara Vrancei curelele lungi și înguste sînt acoperite cu un fel de platoșă formată din ținte și mici plăcuțe de cositor turnate de meșteri în tipare de piatră. Cel mai bogat costum românesc femeiesc în podoabe vestimentare este cel al pădurencii din Hunedoara care poartă pînă la 10 podoabe diferite de metal în același timp. Podoabele lucrate la Ghelar, la Cerbăl, la Meria s-au răspîndit și în alte sate unde meșteri iscusiți știu să bată și să toarne metalul folosind unelte rudimentare, dar dovedind o mare pricepere și un remarcabil talent, ilustrînd străvechea aplicare către prelucrarea metalului a poporului român. Între podoabele metalice ale pădurencii, ce-i înconjoară mai ales mijlocul, sînt și lanțuri făcute din sîrmă de aramă sau alamă de care sînt atîrnate zeci de inele și cheițe ce au avut în trecut semnificații magice, azi pierdute.

Aceeași arhaică semnificație magică o au și așa-numitele « fiare ale strigoilor » (în alte regiuni ale țării denumite « ale copiilor »): un inel de fier de care sînt prinse nouă unelte miniaturizate: o bardă, o lopată, o casma, o seceră, un topor, un vătrai, o sapă, un sfredel, o « lingură » de găurit butucul roții. Totul nu depășește dimensiunile unui inel de chei. După cum se vede din enumerare, este vorba de unelte de fier, metal considerat ca (posedînd puteri magice), unelte de mare folos în munca celui ce lucrează pămîntul, totul avînd valoare simbolică, de înzestrare a copilului cu ceea ce va avea nevoie în viață. Asemenea « fiare » — un fel de brelocuri ale vremurilor apuse — erau păstrate în lăzile de zestre ca obiecte de preț.

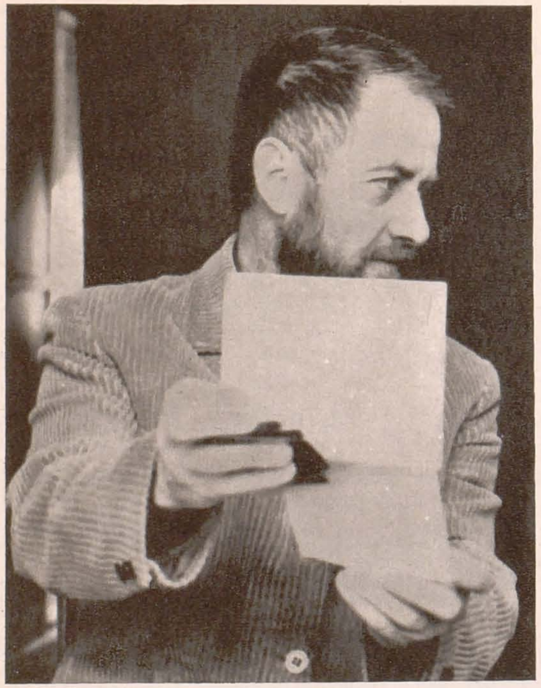
Arta prelucrării metalelor presupune o îndelungată ucenicie în stăpînirea procedeelor tehnice care sînt foarte diferite de la un metal la altul și de la o categorie de obiecte la alta. Prea puține lucruri comune sînt între fierarul ce lucrează unelte ca securea sau barda și meșterul făurar al delicatelor bijuterii femeiești. Multe din seriile de obiecte amintite au ieșit cu vremea din uz, rămînînd azi doar ca un fel de martori arheologici ai unor epoci tehnice revolute. Pentru aceste motive, arta metalelor a rămas puțin cunoscută de către cercetătorii artei populare românești.

Însușirile funcționale și decorative ale obiectelor de metal merită însă să atragă atenția nu numai a cercetătorilor ci și a artiștilor decoratori moderni, care pot găsi în tehnicile și principiile decorative ale meșterilor făurari populari nenumărate sugestii.

În ilustrație:
Pg. 28: 1. *Clanță de ușă. Biserica din Răpciuni. Valea Bistriței (Muzeul Satului).* 2. *Diferite obiecte realizate în lemn încrustat cu cositor. Hunedoara.* Pg. 30: 3. *Pafta veche de la costum bărbătesc, Moldova de nord.* 4. *Cheițe la brîul pădurencelor. Hunedoara.* Pg. 31: 5. *Clanță de poartă. Romanați.* 6. *Frigări. Romanați.*



Fotbal, culori acrilice

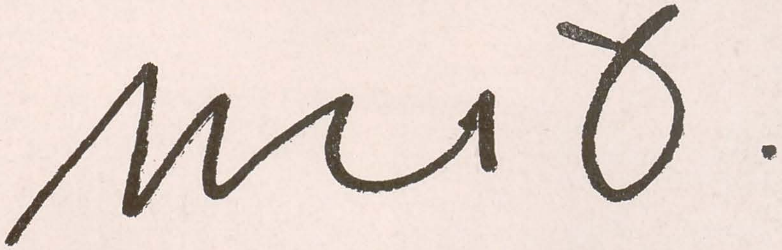


DORIAN SZÁSZ

Pictor. Născut la Aiud, la 24 decembrie 1924.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» *din București (1953).*
Din 1948 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1968, 1972 — București.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Praga; 1969 — Torino, Lüdenscheid; 1970 — Torino, Gand, Bruges; 1971 — Belgrad.
Participări la expoziții internaționale: 1967 — Bratislava; 1969 — Szczecin.

Imaginea mișcării percepută de ochiul omenesc este, de fapt, începutul și sfîrșitul mișcării. Cele mai spectaculoase sînt secvențele cele de durată scurtă între începutul și sfîrșitul mișcării, ce par agățate în spațiu și timp. Aceste imagini mă atrag prin neobișnuit.

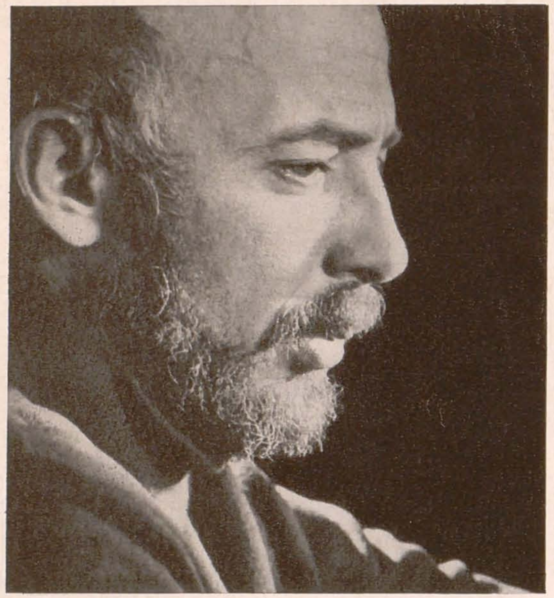


Mişcare, culori acrilice

Atac, culori acrilice

ATELIER

ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA



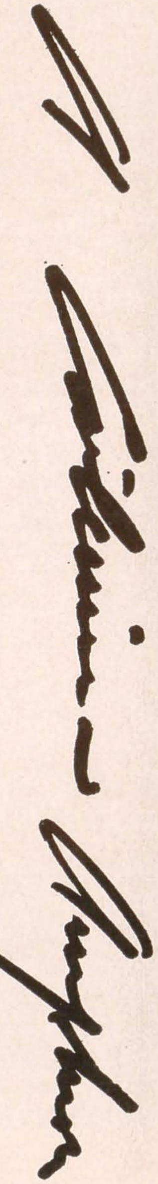
Sculptor. Născut la 23 mai 1935, la București. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice *«*Nicolae Grigorescu*» din București (1962), clasa prof. Corneliu Medrea și Boris Caragea. Din 1962 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective.*

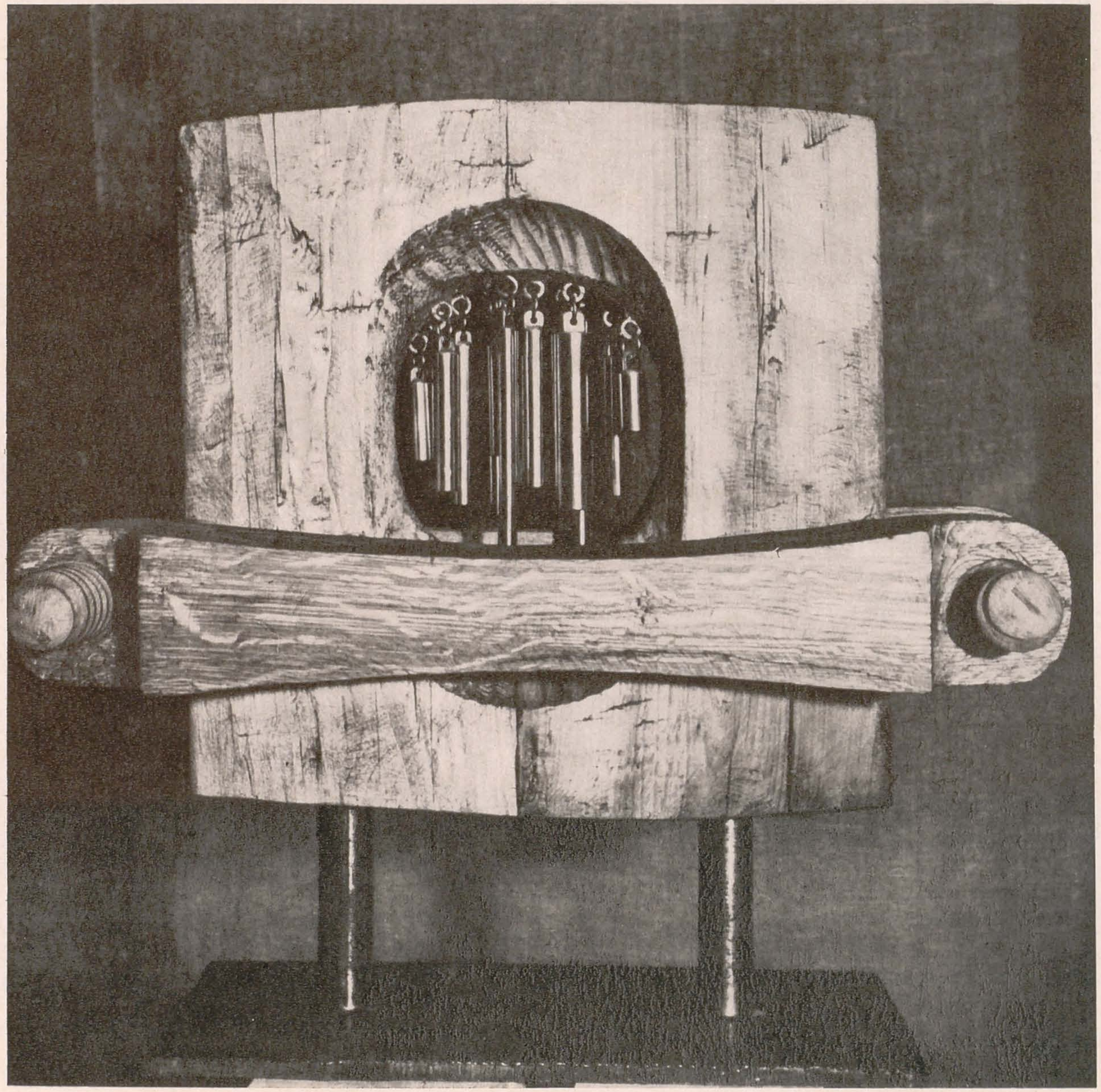
Expoziții personale: 1968 — București; 1970 — Gaeta (Italia); 1971 — București.

Participări la expoziții internaționale: 1969 — Gaeta (Italia); 1970 — Legnano Castelanza (Fundația Pagani); 1971 — Paris (Salonul La jeune sculpture*).*

Lucrări de artă monumental-decorativă: 1970 — panou parietal, ipsos colorat, beton și metal, dim: 6 × 3 m, Tabăra internațională studențească din Costinești.

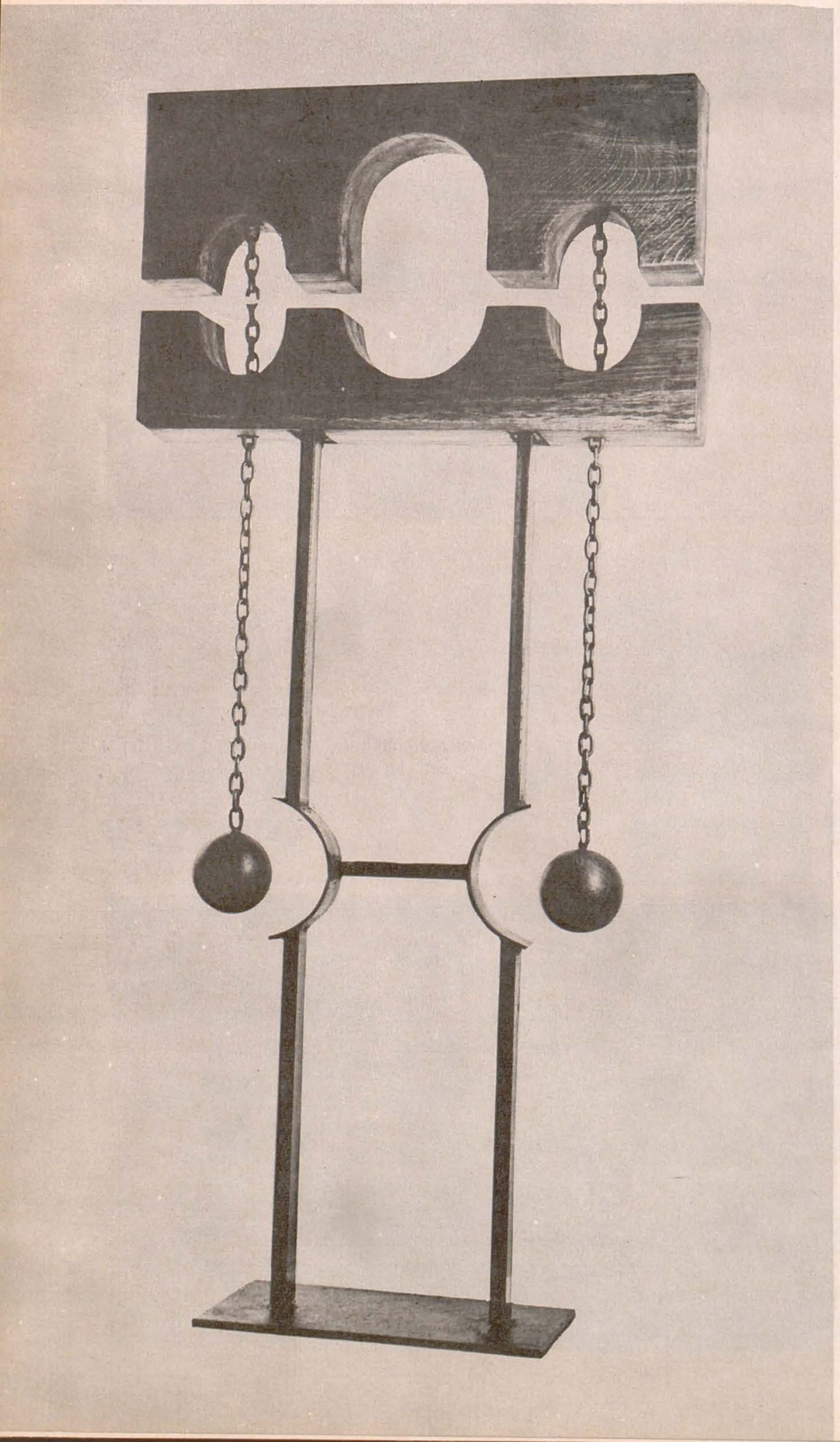
Idee — logică — frumos. Gîndul ce trece în materie, materia mulată pe gînd.



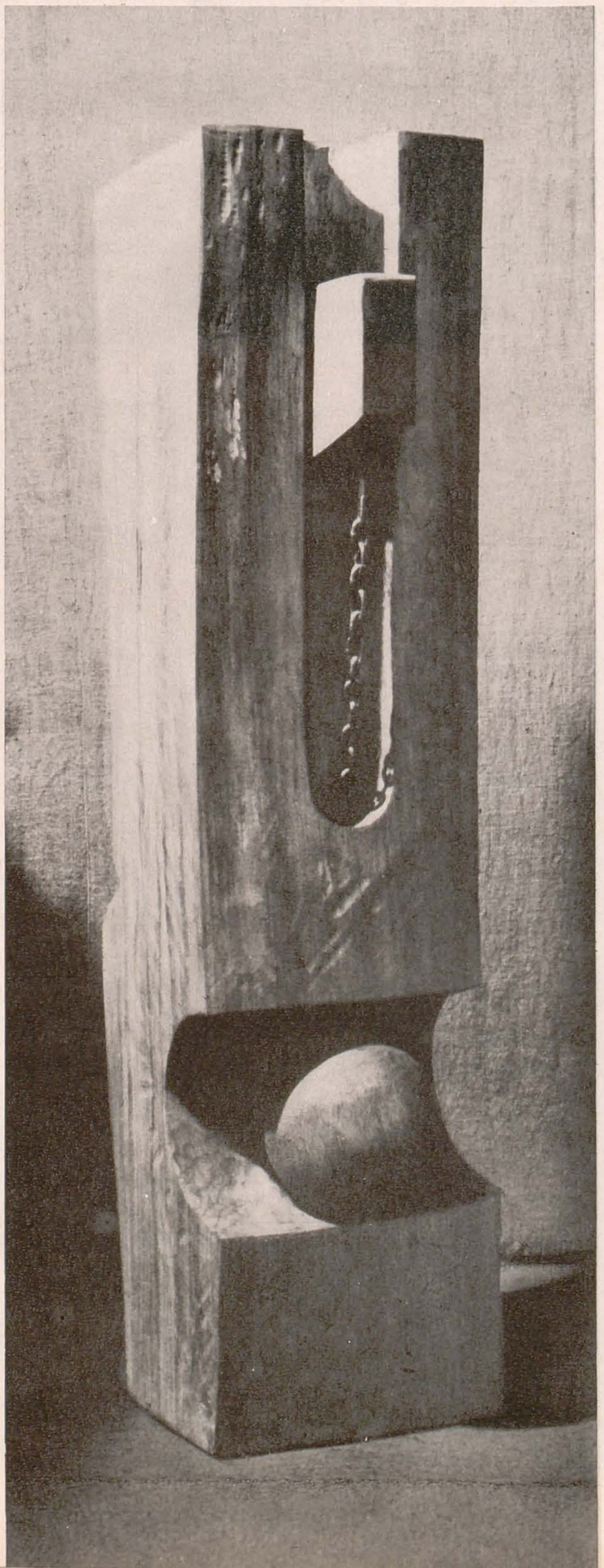


Sunet captiv, lemn și metal

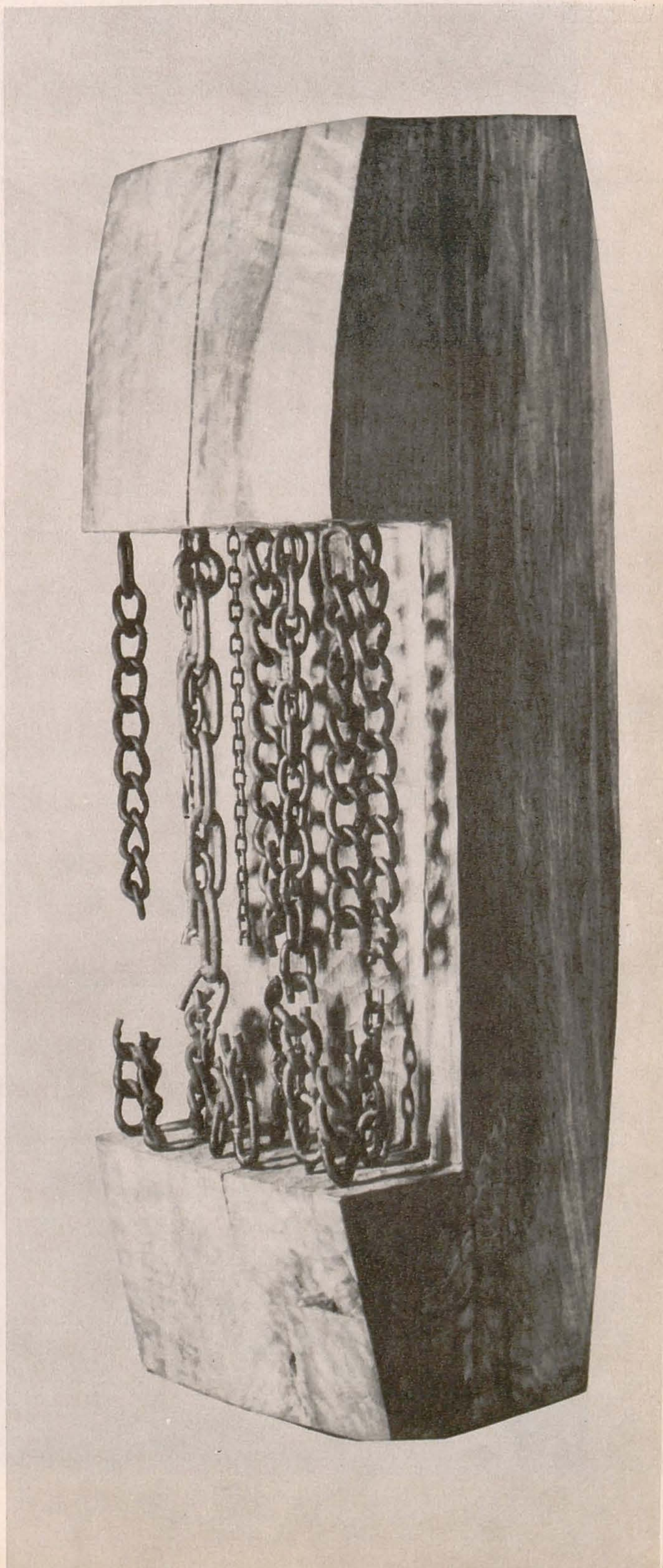
Simetrie I, lemn şi metal

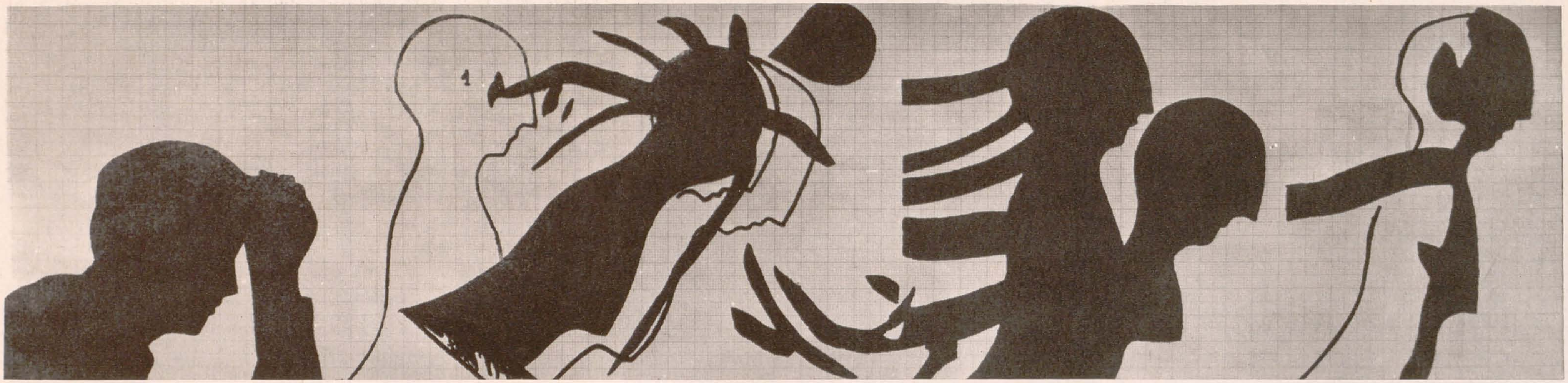


Dependenţă relativă, lemn



Fizic-antifizic, lemn şi metal

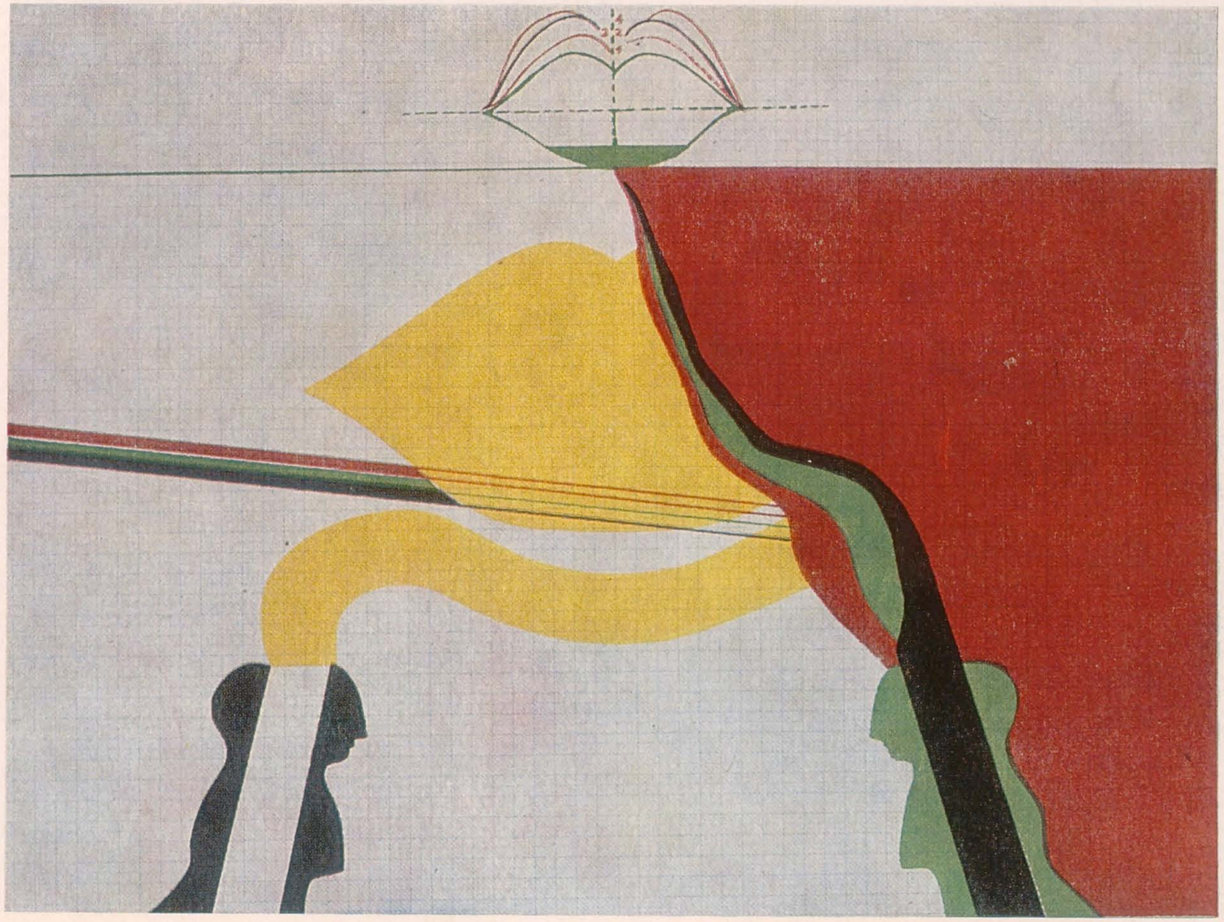




ATELIER

RADU DRAGOMIRESCU

În ilustrație: *xilogravuri din seria «Transpuneri continui»*



Silueta — o noțiune ce pătrunde ansamblul — saturarea și obsesia creată de aceasta se realizează strict în cîmpul meu de explorare, ea este un mod eliptic de confesiune.

Aș dori ca aceste multiple posibilități de interpretare să fie punctul de plecare al evoluției acestei siluete oarbe.

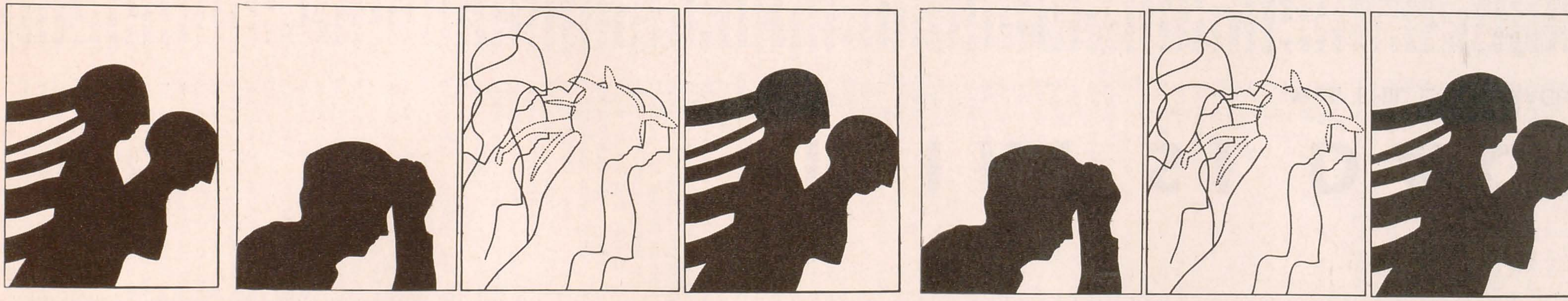
DRAGOMIRESCU R

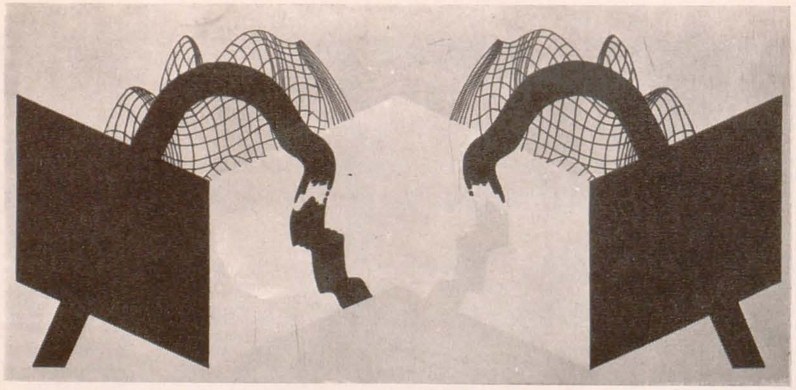
Pictor și gravor. Născut la 7 iunie 1944, la Roseți (județul Ilfov). Studii : absolvent ai Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » *din București (1969). Începînd din anul 1968 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1970, 1971 — București.*

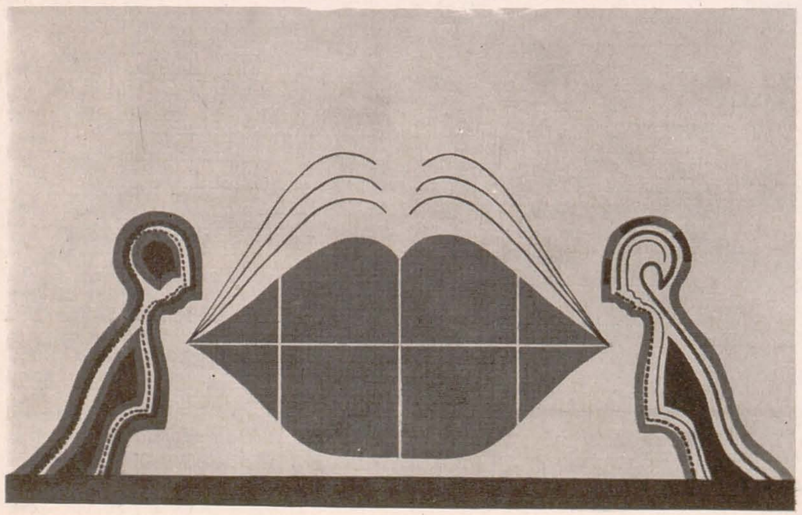
Participări la expozițiile de artă românească organizate în străinătate: 1968 — Tel-Aviv; 1970 — Torino, Roma, Varșovia, Vienna, Este.

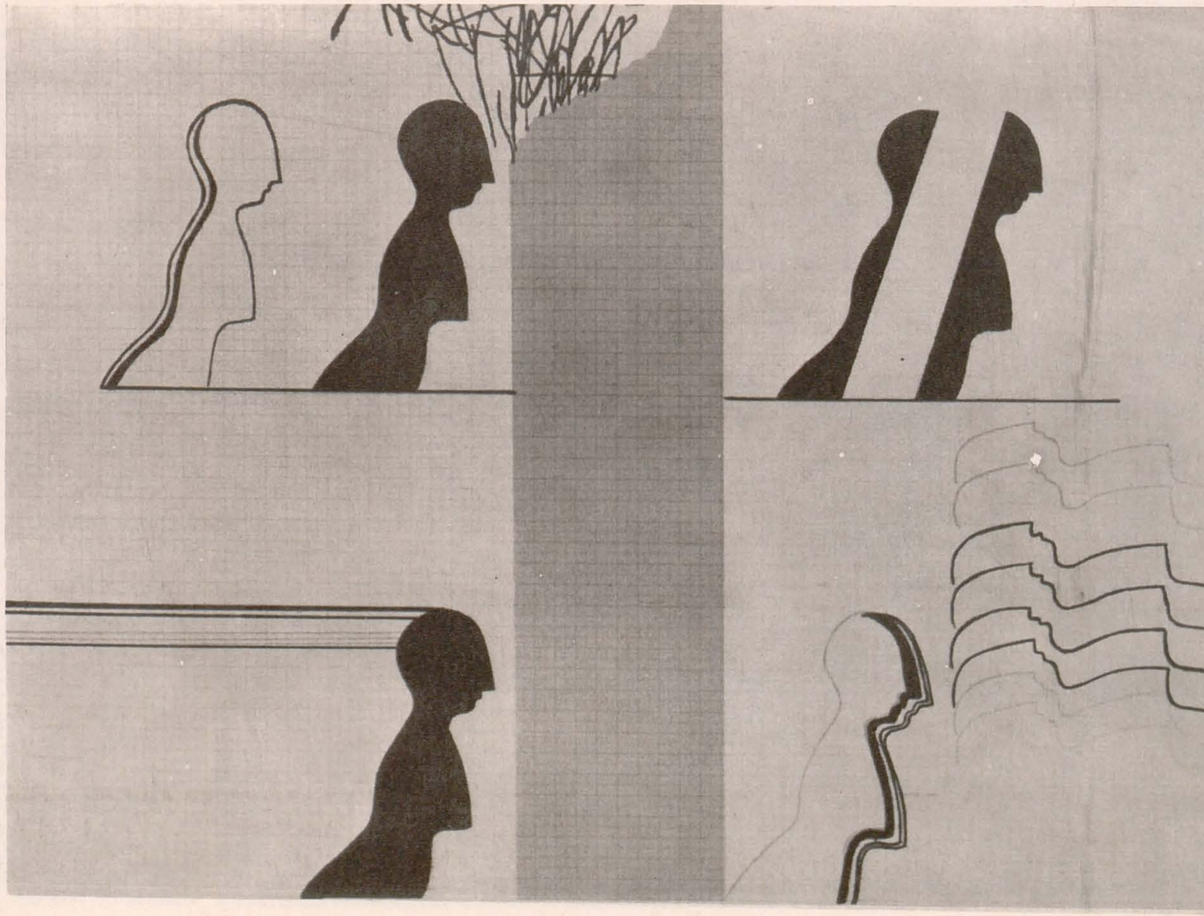
Participări la expozițiile internaționale, 1969 — Paris (Bienala internațională a tineretului); *1970 — Berlin* (Intergrafik), *Buenos Aires* (Bienala internațională de gravură); *Padova Ljubljana* (Bienala internațională de gravură); *1971 — Bayreuth, Edinburgh.*

Premii : Premiul Bienalei internaționale a tineretului *de la Paris, pentru lucrări de grup-obiecte (împreună cu Theodora Moisescu Stendl, Ion Stendl și Radu Stoica).*









Stelă funerară, basorelief calcar, Roșia Montană, sec. III e.n.

Silvanus și nimfe (fragment), relief; piatră, Malo Založje, sec. III-IV e.n.

ILIRI ȘI DACI

Acad. EMIL CONDURACHI

Am avut prilejul de a asista atît la pregătirea primei expoziții ilustrînd istoria și civilizația ilirilor și dacilor la Belgrad (1971), cît și la pregătirea aceleiași expoziții la Muzeul de istorie a Transilvaniei de la Cluj. Expoziția a mai mai fost prezentată anul trecut la Ljubljana și în primăvara aceasta la București. Evident, trebuie subliniat, înainte de toate, faptul deosebit de îmbucurător că popoare atît de strîns legate de-a lungul istoriei, ca poporul nostru și popoarele iugos'ave, au înscris printre manifestările lor comune pe lîngă atîtea acțiuni de un excepțional interes (e destul să amintim în acest sens recenta inaugurare a hidrocentralei românoiugoslave de la Porțile de Fier) și unele destinate să pună în lumină istoria lor de-a lungul mileniilor.

Unei astfel de acțiuni îi corespunde din toate punctele de vedere și expoziția de față. Ea reflectă o seamă de aspecte de civilizație milenară comune acestor popoare de totdeauna prietene, precum și acele trăsături specifice, generate de condițiile uneori deosebite, de mediul geografic, de contacte cu alte grupuri umane — trăsături specifice care ilustrează tot atît de bine originalitatea fiecăruia dintre popoarele noastre, precum și capacitatea lor de sinteză, indiferent de izvoarele de inspirație, mai apropiate sau mai depărtate.

Mai întîi, problema genezei acestor două străvechi civilizații. Așa cum subliniază în introducerile lor cu privire la această problemă Draga Garašanin și Hadrian Daicoviciu, procesul lor de formare — astăzi ceva mai bine cunoscut decît acum cîteva decenii — se dovedește a fi îndelungat și complex. Prima întrebare la care trebuie să răspundă atît arheologii cît și lingviștii se înscrie în marea problemă a indoeuropenizării populațiilor carpatobalcanice, care cunoscuseră de-a lungul întregii perioade neolitice o dezvoltare oarecum comună atît la nordul cît și la sudul Dunării. Unii lingviști (ca de pildă acad. Vl. Georgiev de la Sofia) au încercat să dovedească faptul că indoeuropenizarea propriuzisă s-a petrecut chiar în mijlocul populației neolitice autohtone. Arheologii însă sînt toți de acord în a constata că între perioada neolitică și perioada bronzului există, atît din punct de vedere al culturii materiale cît și din acela al structurilor sociale și economice o adevărată cezură, provocată de pătrunderea în sud-estul european a unor populații, foarte probabil nomade, venind din stepele Europei răsăritene. Este vorba de populații nomade reprezentînd primele grupuri indoeuropene. Pătrunderea lor a putut avea loc spre sfîrșitul mileniului al III-lea și a continuat, probabil, pînă la primele timpuri ale mileniului al II-lea î.e.n. Paralel cu pătrunderea acestor populații, care au provocat distrugerea sau abandonarea așezărilor omenești din epoca tîrzie a neoliticului (Cucuteni, Gumelnița în România; Vinča, Butmir, Lisicici-Hvar în Iugoslavia), se manifestă — din ce în ce mai puternică — și o influență meridională, de pe urma căreia formele de civilizație ale eneoliticului și ale bronzului se îmbogățesc. În această perioadă, o dată cu indoeuropenizarea populațiilor balcano-dunărene, putem vorbi și despre formarea celor două mari grupuri paleobalcanice: grupul iliric în partea de apus a peninsulei, grupul tracic în partea ei de răsărit. Precum se știe, geto-dacii aparțin ramurii

de nord a tracilor. Putem deci afirma că o dată cu începutul epocii bronzului, mai exact vorbind din secolul al XVIII-lea î. e. n., grupurile iliric și trac sînt deja constituite, deși aceste numiri nu apar în izvoarele grecești decît mult mai tîrziu, începînd cu secolele VII—VI î. e. n., cînd tradiția homerică și geografia istorică greacă înregistrează numele lor și regiunea în care trăiau.
O lungă perioadă de vreme, așadar, răspunsul cu privire la formarea civilizației ilirice și geto-dacice îl pot da numai monumentele arheologice adunate și interpretate în cadrul unor discuții care durează de aproape un secol. Meritul recentei expoziții este acela de a fi ales cu grijă tocmai acele monumente arheologice care ilustrează mai pregnant atît geneza cît și evoluția acestor două civilizații timp de aproape două milenii. Să ne oprim doar asupra unora dintre aceste monumente, care îngăduie surprinderea unor trăsături comune sau chiar a unor interferențe deosebit de interesante pentru istoria veche, ilustrînd trăsături comune ale trecutului popoarelor noastre. Iată de pildă grupurile Costolac și Vucedol, care-și au corespondentul lor în partea de apus a țării noastre. Monumentele funerare din genul celor de la Belotici, Belo-Crkva și Glasinac ilustrează pătrunderea elementelor indoeuropene în Serbia, după cum cele din cadrul grupului Glina-Schneckenberg documentează același fenomen pe teritoriul țării noastre.
Dezvoltarea excepțională a civilizației bronzului pe teritoriul României este deosebit de bine oglindită de monumentele prezentate în această expoziție. În privința evoluției lor, ca și în privința pătrunderii unor forme de civilizație egeeană sau chiar italică, lucrurile sînt astăzi îndeobște bine cunoscute. Este deajuns să amintim, pentru a da doar cîteva exemple, prezența săbiilor de tip micenian, descoperite la noi ca și în Iugoslavia, sau fibulele de tipul Peschiera, ce mărturisesc existența unui curent occidental italic. Mult mai complicată părea pînă acum cîțiva ani problema trecerii acestor populații de la etapa bronzului la cea a fierului. Unitatea de civilizație care poate fi urmărită în această regiune, de-a lungul mileniului al II-lea î. e. n., face loc în primele secole ale mileniului întîi unei diversificări, care explică diferențele nu numai între marile grupe iliric și geto-dacic, dar și cele existente în sînul fiecărei civilizații în parte. Astăzi știm că întreg teritoriul Iugoslaviei, ca și jumătatea de apus a țării noastre au fost profund afectate de o mare mișcare de triburi, care începe de la mijlocul mileniului al doilea și se continuă timp de cel puțin trei secole, de la nord spre sud, din Cîmpia panonică pînă la bazinul Mării Egee, și chiar al Mediteranei orientale. Este vorba de expansiunea unor triburi cărora le sînt caracteristice necropolele cu urne funerare. Prăbușirea civilizației miceniene și chiar atacurile « populațiilor de dincolo de mare », care au ajuns pînă în Egipt, sînt rezultatul acestei presiuni și mișcări de popoare, fără de care n-am putea înțelege schimbările profunde care s-au petrecut în special cu începere de la sfîrșitul sec. XIII î. e. n. pe teritoriile Iugoslaviei și României.
Dacă necropola de la Basarabi (localitate din Oltenia, pe Dunăre) constituie o adevărată enclavă la nord de fluviu, în schimb partea de răsărit a țării noastre și chiar colțul de sud-est al Transilvaniei, ilustrate de cultura de tip Noua, au fost supuse presiunii unor triburi venite din răsărit, cu o civilizație mult mai primitivă. Caracteristice pentru acestea sînt așa-zisele cenușare, rezultate din incendierea foarte frecventă a colibelor în care trăiau purtătorii acestei civilizații.
În același spațiu, venind tot din stepele nord-pontice, pătrund și grupuri de cimerieni. Vasul de aur de la Biia, unele obiecte de podoabă de la Boarte, cele două topoare de la Bîrlad ilustrează la rîndul lor direcția răsăriteană a acestui curent. Din aceeași parte a Europei vor veni ceva mai tîrziu și sciții, a căror artă animalieră se vădește în splendidele descoperiri de la Craiova, Coțofenești și Poroina. La această epocă fusese de mult stabilit contactul cu lumea greacă. Fie că este vorba de monumente grecești propriu-zise — coifuri corintice, vase și podoabe, în special fibule —, fie că e vorba de monumentele artei greco-ilirice (descoperirile de la Radanie, Trebeniște sau Novi-Pazar), un lucru este sigur: influența greacă asupra artei ilirice a fost mai veche și mai profundă. Influența greacă asupra civilizației geto-dacilor apare evidentă de-abia cîteva secole mai tîrziu, mai ales începînd din sec. IV î. e. n. Indiferent însă de momentul în care contactul cu civilizația superioară grecească, cu tehnica militară și metalurgia bronzului și argintului a avut loc, civilizațiile ilirică și dacică avea fiecare în felul său o mult prea veche și puternică tradiție pentru ca acest contact s-o fi putut anula.
Ceea ce se poate spune este doar că de pe urma lui meșterii iliri și daci n-au făcut altceva decît să-și îmbogățească repertoriul, să-și îmbogățească tehnica și astfel să creeze din nou formele unei vieți artistice și meșteșugărești deosebit de originală și tenace. Monumentele ilustrînd această perioadă constituie fala muzeelor iugoslave și românești. Materialele de la Glasinac, în special fibulele, fortificațiile și armele atestă nu numai o mare dezvoltare dar și o anumită uniformitate ce ar putea fi denumită o adevărată *koine* ilirică. Tezaurul de la Hagighiol, vasele de argint de la Sîncrăieni, reprezintă alături de splendida arhitectură militară și civilă din Munții Orăștiei aspectele cele mai interesante ale civilizației dacice. Cele două civilizații vor avea, de altminteri, de parcurs împreună, dar oarecum diferențiat, drumul lor în timpul cuceririi și dominației romane. Într-adevăr, Dalmația și Dacia vor deveni adevărate focare ale romanității, cu elemente specifice izvorînd din tradiții locale. Minerii iliri transferați în Dacia și instalați în așa-zisele *castella Dalmatarum* au introdus, pe de altă parte, în chip direct, unele elemente specifice culturii lor în inima Daciei romane.
Iată deci de ce trebuie subliniată inițiativa Muzeului Național din Belgrad și a Muzeului de istorie a Transilvaniei de la Cluj, care au realizat această expoziție de un interes excepțional. Merită subliniată inițiativa grație căreia au fost adunate la un loc și puse la îndemîna noastră comorile cele mai caracteristice ale străvechilor civilizații ilire și geto-dace. Specialiștii au putut găsi aici material de studiu. Publicul larg a putut să-și dea seama, pe calea cea mai directă și mai accesibilă lui, de vechimea, de originalitatea, de stăruința civilizațiilor de la începuturile popoarelor noastre.

ARTĂ ȘI VIS

NINA CASIAN

tribuna

T

Nu am nici dorința nici competența de a analiza științific onirismul, complicatele relee care întrețin tensiunea reciprocă dintre subconștient și conștient sau orice alt simptom care ține de « biologia » artei, teză căreia i s-au consacrat, de altfel, destule cărți și teorii.

Nu pot decît să comunic aci (și, iarăși, termenul nu are nimic comun cu « comunicarea științifică ») unele efecte de neșters pe care frecventarea picturii le-a avut asupra mea, hărți definitive adăugate geografiei mele spirituale și, mai ales, unele șocuri care mi-au îmbogățit și ramificat însuși arborele sensorial. Iată, acel « roz » incandescent al lui Matisse a devenit de mult pentru mine o componentă a naturii (și a naturii mele), un element de o incontestabilă obiectivitate și, în același timp, de intim contact, o senzație și o noțiune totodată. Astăzi, visez acel roz cu spontaneitatea cu care-l visam în copilărie pe lupul cel rău din poveste, urmărindu-mă prin păduri de spaimă. Apoi, plăjile . . . Malul mării a fost dintotdeauna pentru mine un mal existențial, în anii primi bănuindu-i doar, probabil, esența de sorginte a vieții, mai tîrziu intrînd în relații mai complexe cu stihiile. Dar, iarăși, de multă vreme, plaja este pentru mine o proiecție de Tanguy, o zonă vastă în care ciudate detalii, cartilagii și rămășițe de oase, închipuie un cimitir, deloc funebru, un fel de risipire delicată a ființelor și lucrurilor ; sau o viziune elenă a lui Picasso, un strigăt bicolor de marmură și cer mediteranean, o fugă încremenită în statuie ; sau un vesel coșmar de Dali, la « ceasul de topire al ceasurilor ». Felul în care arta pătrunde în visul nostru — și nu mă refer decît foarte puțin la acela din timpul somnului (rațiunii) — este una din facultățile ei cele mai fertile și mai tiranice. Este poate chiar principala ei virtute, aceea de a lărgi aria percepțiilor și a interpretărilor noastre, de a redimensiona și supradimensiona realitatea, de a face din metafizic și meta-psihic un *real* mai convingător și mai posesiv decît realul însuși prin faptul că e organizat după legi în cea mai mare măsură conștiente și, deci, mai capabile să se apropie de esență.

Pînzele lui Bruegel, cu toată mișunătoarea lor concretețe, sînt un vis fantastic al multitudinii atitudinilor vieții, un ecran panoramic al speciei, iar capetele lui Bosch, o grimasă morală.

Lanul cu ciori al lui Van Gogh m-a obligat să înregistrez orizonturile premonitoare, iar trompetele în flăcări ale suprarealiștilor mi-au făcut plauzibile cele mai temerare salturi asociative ale imaginației.

Visul meu e plin de feeria chagalliană. Am și închinat cîndva o poezie, intitulată « Funicular », cuplurilor fericit plutitoare peste tîrguri :

Din invizibilul funicular,
cîmpia ca o fișă verde, scade.
Și zboară vietățile nomade
în lung elan neperpendicular.

Sus, ora tînără abia scăldată.
La rîpa stelei, cerul foarte sur.
Lăsăm în urmă căile de pată
și-acel docil cătun de abajur.

În golul surd, cu ere suprapuse
și mirosul absent ca-ntr-un pahar,
mi-s nările lipite ca să nu se
supună alizeului lunar.

Ce translucid era, muiat în seu,
cartonul unde ziua înnoptase.
Și îmi curgea pe cer piciorul greu
și statuar, — de înger peste case.

și aud foarte des vioara somnambulă construită de mîna lui Chagall. După cum ferestrele înflorite ale seninei lui senectuți mă împacă cu vîrstele mele viitoare.

Visul meu e plin de vrăjile lui Klee, uluitoare sinteză de spontaneitate și elaborare, de candoare și rafinament, el fiind totodată vrăjitul și vrăjitorul, copilul absolut și cunoscătorul tuturor tainelor.

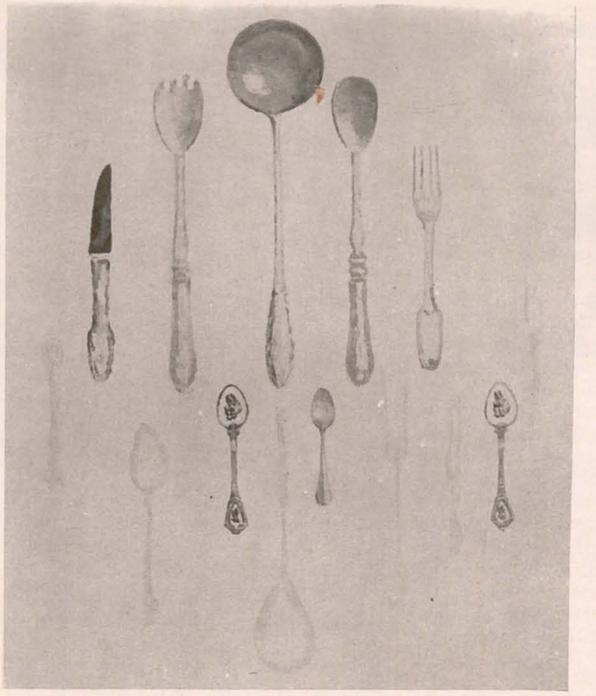
Jocul firului de miere picurat din lingurița cu miere în farfurioara cu miere, jocul luminii pe apa mișcătoare, ochii pisicii, virgulele protozoarelor, ecuațiile culorii poartă semnătura lui Klee.

Cred că se înțelege că, departe de a fi o concurență neloială a vieții, arta e însăși viață potențată de personalitatea umană spre deplinul beneficiu al semenilor. Anti-inerție și anti-uzură prin excelență, stimulul ei dilată universul și semnificațiile lui, și ne face apți de a vibra plenar la variatele, tulburătoarele lui sugestii și apeluri.

Pentru că, dacă un chiparos al lui Van Gogh este o ființă mai puternică decît oricare chiparos din sudul înmiresmat, aceasta este una din supremele legitimări ale geniului uman, dreptul și datoria lui de a ne vitaliza veghea și visul.

REFLECȚII

IULIAN MEREUȚĂ



LIA SZÁSZ: *Compoziție*

DORIAN SZÁSZ: *Dinamică*

Baudelaire lîngă Marshall MacLuhan, Fernand Léger lîngă Francis Bacon, Delaunay alături de Morandi sau De Kooning, iată o înșiruire care inculpă într-un fel sau altul *noua figurație* în constituția căreia eclectismul joacă rol de metodă și de principiu formativ (pictura lui Dorian și Lia Szász — Galeria Orizont, martie 1972 se integrează acestei tendințe).

Într-un text, căruia nu i se poate suspecta, mai ales acum, actualitatea, Baudelaire elogiază « tranzitoriul, fugitivul», materialul acesta al modernității, atît de blamat de anumite orgolioase poetici ale artei contemporane, dar care ne transpune direct în categoriile realului ca civilizație, unde imaginea signalează ca emisie a cotidianului. Se reactualizează astfel consecințele manifestărilor futuriste, pătrunse de aerul marilor metropole, de trepidația consumului industrial și tensiunea contradicțiilor progresului. (Contemporan cu ele, manifestul raionismului se divulgă ca spirit identic încă din primul rînd: « Noi afirmăm că geniul epocii noastre trebuie să fie: pantaloni, jachete, pantofi, tramvai, autobuz, aeroplan, nave uimitoare » — enumerare în care un incipient hazard dadaist nu ascunde emblema stîngaci compusă a modernității.)

Iconografia picturii din galeria Orizont ar trebui să fie șocantă pentru cel care divinizează convențiile academice ale picturii: o piramidă de tacîmuri, polonice, lingurițe, cuțite, ecranul unui televizor (Emisiune T.V.), un pui de găină fript (Interior galben) provoacă reacții de idiosincrasie, atîta timp cît modalitatea ironică nu va fi acceptată ca intermediar eficace spre ceea ce se numește demitizare. În acest caz demitizarea este intenție virtuală, acționează subsidiar, ca derivat al unui scop mai general: căutarea unei expresivități care să dezvăluie cotidianul concret, crunt de banal, dar nu mai puțin uman. Se reia, intuitiv sau metodic, istoria « naturii moarte » ca gen autonom. Acele *bodegones* spaniole, — picturi de veselă domestică și merinde pentru ospețe — aduc bucătăria în țarcul «sacru» al artei: Sanchez Cotán, Juan Van der Hamen, Zurbaran sau Velazquez, descriu cu o cruzime realistă aceste « teme vulgare », chiar dacă imaginile cămărilor și prînzurilor ajung în cele din urmă la magie. Cu o eleganță rece, calculată cu premeditare de monah pictor, fixîndu-se astfel într-o geometrie misterioasă, un Sanchez Cotán va regăsi prin *bodegones* nu numai expresivitatea nouă a unei teme, dar și frumusețea sălbatică a unei fantasme. Un sunet vizionar se aude astfel în cotidian, cum se va mai auzi în pictura secolului nostru, poetic și ireal la un Giorgio Morandi, agresiv și halucinant la un Francis Bacon.

Tema unică a tablourilor lui Dorian Szász provine din iconografia sportului, ca spectacol efemer, neutru, repetabil, element extras din banalitățile expresive ale secolului, păstrînd de coniventă chiar și facticele patetism al luptei sportive. Această regie a efemerului comunică astfel pe planul prezentului baudelairian: tabloul se identifică nu cu existența ca atare ci cu declarația ei.

Banalitatea avertizează, printre primele simptome, asupra modalității de lectură a realului, anunțînd intervenția macluhanismului. Discontinuitatea este regula picturii celor doi artiști odată cu a întregii «noi figurații». Lectura este emoțională, refuzînd linearitatea, continuitatea, accentuînd implicarea și acțiunea stimulilor non-optici; fragmentul este măsurat cu o « scală de emoții » (așa cum spunem obișnuit scală de culori), detaliul modifică perspectiva, iar perspectiva modifică detaliul. (Se poate cita tabloul « Viziune completă asupra unui personaj » de Lia Szász, cu modelul reluat în ipostaze diferite de portret.)

Realul citit în profunzime nu dispare, chiar dacă se revelează altfel, imaginea căpătînd în cele din urmă și o valoare cognitivă. Tipul de cunoaștere se realizează prin simboluri, dar aceste simboluri aparțin « comunicației de masă » *(mass mediei)*, cu implicita reducție care generează un cod: frecvența signalelor de tip săgeată, drum etc. (la Lia Szász) sau culoarea industrial-acidă a echipamentului sportiv (la Dorian Szász).

Dacă rezumă realitatea, simbolurile o dramatizează, instaurîndu-se ca personajele într-o acțiune. Noua figurație reînvie trama, trama actualității, succesiunea de fapte urmărite după scenariul unui reportaj senzațional, livrarea evenimentelor « gata împachetate » (reiau termenul criticului american Harold Rosenberg).

Și, odată cu acțiunea, se propune justificarea benzilor desenate, pe care se bazează noua figurație, actualizînd economia expresivă a montajului cinematografic (unde două secvențe alăturate, complet diferite ca spațiu și timp nu creează — scria Eisenstein — o sumă, ci un produs) sau a miniaturii medievale compartimentată în unități sau fragmente de acțiune. Conflictul, canavaua înfruntărilor violente presupune descărcarea prin relee a conținuturilor emoționale. Expresivitatea eclectismului se vădește în felul în care adună într-un punct stabilit în practică serii stilistice disparate și aparent incongruente reabilitînd (de asemenea în desfășurarea practică) atitudinea expresionistă, cu reinstaurări formale mergînd de la caricatură pînă la gest, la violența așternută printr-o pată, printr-o linie frîntă, sau o hașură dezordonată. Iată una din opozițiile explicite avînd o sursă culturală clar situată, frumusețe clasică — frumusețe modernă (tablourile Liei Szász cu acel cap de ghips al Afroditei antice invadat ba de o siglă rutieră, ba de o incontinentă scriitură de linii). O alta se deslușește la Dorian Szász în controversa dintre conturele siluetelor care-și dispută mingea și cearcănele înnegrite de umbra purtată cu creionul care le subliniază. Conștiința acestei atitudini expresioniste nu este acut existențială (nu pune în cauză conținutul existenței individuale) ci eufemizare formală, transport sintagmatic pentru semnificare în alt context (la Dorian Sász totuși repetiția motivului pe lîngă tentativa de epuizare a posibilităților de combinație înseamnă și necesitatea discursivă). Capetele de ghips ale Afroditei din pictura Liei Sász nu exprimă nostalgia după un ideal clasic, cu ordinea lui suverană dar rece (lectura de acest tip ar defavoriza-o totuși), ci pur și simplu demonstrația faptului că instabilitatea valorilor contemporane, cu pruritul ei informațional, conține și ea un grad anume de frumusețe. Se înlocuiește doar valoarea de mit a imaginii transcendentale cu valoarea lesne trecătoare a unei polițe de bucătărie pe care sînt înșiruite obiecte de uz casnic. Există însă o ascunsă trufie în acest abandon căci picturalitatea nu este suspendată ca în hiperrealism sau pop'art, ci reevaluată, amintind de tablourile lui Morandi care ajunge la pictura metafizică prin epiderma culorilor unor sticle goale de pe raftul unei cămări. La Lia Szász picturalitatea este poate tributul plătit pentru a ajunge la problematizare (cine își amintește de tablourile ei mai vechi cu pasta lor onctuoasă, va înțelege desigur greutatea acestui sacrificiu).

La Dorian Szász, discursul figurativ este construit din slogan publicitar și orfism (există chiar un tablou de Delaunay intitulat *Fotbaliști*), dar aparenta contradicție devine, la un moment dat al recepției, însăși logica ei. Sloganul publicitar presupune extazul provocat de șoc, de acel blickfang al afișului căruia îi răspund unele din intențiile orfismului interesat în evidențierea unei structuri în sine a culorii și a unei emoții vizuale pure. Aliajul rezultă tot din divergența seriilor stilistice, în fond pariul pe care vrea să-l cîștige « noua figurație ».

Dans ce numéro:

a revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains :

DUMITRU GHIAȚĂ

(par Marina Preutu) p. 12

Peintre. Né le 22 septembre 1888 à Colibași (Olténie).
Études : Académies Ranson et Delécluse.
Participe depuis 1914 aux Salons Officiels de Bucarest ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Il a ouvert 16 expositions particulières, dont deux rétrospectives (1955, 1967). Prend part à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1925 — Paris ; 1947 — Budapest ; 1949 — Moscou ; 1956 — Vienne ; 1959 — Budapest, Belgrade, Minsk ; 1960 — Prague, Bratislava, Berlin (R. D. A.), Helsinki, Athènes, Le Caire, Alexandrie ; 1961; — Damas, Istanboul, Ankara, Paris 1964 — Moscou ; 1966 — Londres 1968 — Prague; 1969 — Tel-Aviv, Titograd, Moscou, Rome; 1970— Turin.
Participe aux expositions internationales de Moscou (1957), New Delhi (1961), Calcutta, Bombay (1965), Tokyo (1966), Genève (1966) ainsi qu'aux Biennales de Venise (1924, 1942 et 1958).
Prix : Prix de l'Académie Roumaine en 1940; Prix de peinture de l'Académie Roumaine en 1957; Prix d'État en 1962; Prix du Comité d'État pour la Culture et les Arts en 1971.

ION BITZAN

(par Anca Arghir) p. 22

Peintre. Né le 23 août 1924 à Limaou (Dobroudja)
Études: Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1951).
Participe depuis 1946 aux expositions D'état aussi bien qu'à des manifestations collectives et de groupe.
Expositions particulières en Roumanie (Bucarest — 1958, 1967, 1968), en Pologne (Poznan, Sopot — 1966) et aux Pays-Bas (La Haye — 1970). Expositions de groupe : 1968 — Paris (Galeria Lambert); 1969 — Hambourg (Bauzentrum), Edinbourgh (Richard Demarco Gallery).
Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1955 — Varsovie; 1959 — Minsk; 1960 — Berlin (R. D. A.), Prague, Bratislava ; 1961 — Athènes, Istanboul, Ankara, Moscou, Leningrad ; 1963 — Dresde; 1965 — Budapest ; 1966 — Londres ; 1968 — Prague, Cracovie, New York, Tel-Aviv, Helsinki, Paris-Orly ; 1969 — Turin, Tel-Aviv, La Haye, Hambourg, Aberdeen, Rome, Titograd, Moscou, Tunis, Alexandria, Lüdenscheid, Passau, Padoue; 1970 — Regensbourg, Lodz, Turin, Alexandrie, Rome, Este ; 1971 — Düsseldorf.
Participe aux expositions internationales suivantes: Biennale de Venise (1964), Szczecin, New Delhi, Calcutta, Bombay (1965), Biennale de Sao Paulo (1967), Rijeka (1968—1970), Cagnes-sur-Mer, Ljubljana, Barcelone (1969, 1970), Cracovie (1970).
Prix : 1965 — Ier Prix de l'Union des Arts Plastiques ; 1969 — Prix du jury à la Biennale internationale de la gravure à Ljubljana; 1971 — Prix de la critique (U. A. P.).
Décorations murales pour des édifices publiques dans les villes de Brăila, Galați, Mamaïa (hotel Central), Bucarest (maison de la Télévision, le magasin « Muzica ») etc.

NICOLAE KRASSOVSKI

p. 24

Peintre et graveur. Né le 25 juin 1944 à Fetești (départ. de Ialomița).
Études : Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1968).
Participe depuis 1968 aux expositions d'etat ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions particulières en 1968 et 1969 à Bucarest.

DORIAN SZÁSZ

p. 32

Peintre. Né le 24 décembre 1924 à Aiud.
Études : Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1953). Participe depuis 1948 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions particulières en 1968 et 1972 à Bucarest.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1968 — Prague ; 1969 — Turin, Lüdenscheid ; 1970 — Turin, Gand, Bruges ; 1971 Belgrade.
Participe aux expositions internationales de Bratislave (1967) et de Szczecin (1969).

ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA

p. 34

Sculpteur, né le 23 mai 1932 Bucarest.
Études : Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1962).
Participe depuis 1962 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions particulières en 1968 et 1971 à Bucarest; en 1970 à Gaeta (Italie).
Participation aux expositions internationales : 1969 — Gaeta ; 1970 — Legnano Castelanza (Fondation Pagani); 1971 — Salon de la Jeune Sculpture à Paris.
On lui doit aussi des oeuvres d'art monumental.

RADU DRAGOMIRESCU

p. 36

Peintre et graveur. Né le 7 juin 1944 à Roseți (département de Ilfov).
Études : l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest (1969).
Débute en 1968.
Expositions particulières en 1970 et 1971 à Bucarest.
Participation aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1968 — Tel-Aviv; 1970 — Turin, Rome, Varsovie, Vienne, Este.
Participation aux expositions internationales : 1969 — Paris (Biennale internationale des jeunes artistes) ; 1970 — Berlin (Intergrafik). Buenos Aires (Biennale internationale de la gravure), Padoue, Ljubljana (Biennale internationale de la gravure) ; 1971 — Bayreuth, Edinbourg.
Prix : Prix de la Biennale de Paris pour l'œuvre collective «Les quatres éléments» executée en collaboration avec Theodora Moisescu Stendl, Ion Stendl et Radu Stoica (1969).
Oeuvres d'art monumental : 1969 — décorations murales en mosaïque et béton à l'Institut de Mathématique de l'Académie roumaine ; 1970 — façade de la Maison de la Culture à Oradea (en collaboration avec Ion Stendl et Radu Stoica).

ARTICLES À SIGNALER :

L'ŒUVRE D'ART ET SES VOIES DE RÉVÉLATION

(par Titus Mocanu) p. 16

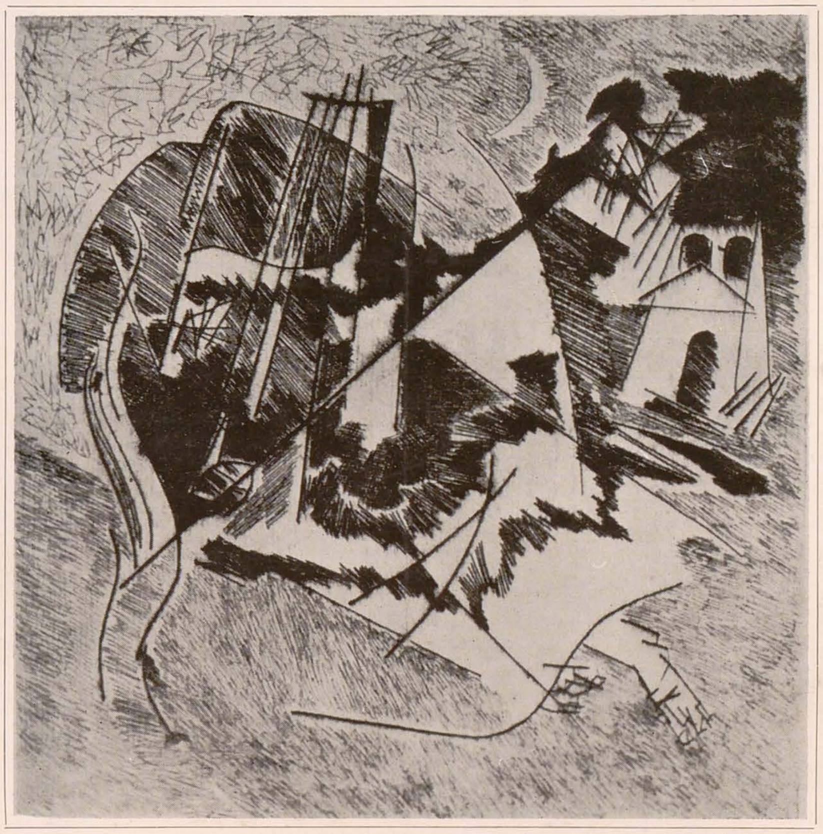
L'auteur aborde le thème de la relation entre *l'Art* et le *Logos* en faisant l'historique de cette relation. Il appuie sa démonstration sur l'idée que « le jugement de valeur ne saurait être qu'une relation entre les formes stylistiques ou *constructives* du phénomène de l'art et ce *logos* qui le transcende.

L'ART POPULAIRE ROUMAIN. LES MÉTAUX

(par Paul Petrescu) p. 28

L'auteur donne une ample information sur l'art populaire des métaux qui s'est développé sur le territoire roumain, en décrivant les fonctions initiales et les qualités artistiques des objets et en établissant la « carte » de ces vestiges.

ILLYRES ET DACES

(par l'académicien Emil Condurachi) p. 38

C'est un commentaire pertinent sur l'exposition organisée à Bucarest dans le courant du mois de mai par le Musée National de Belgrade en collaboration avec le Musée de Histoire de la Transilvanie, de Cluj.
L'exposition a comporté des objets de culte, des objets utilitaires et de parure, témoignages de l'originalité et de l'évolution historique de la culture des populations du territoire Carpatho-Balcanique.